

BBC 音乐导读 9

勃拉姆斯 钢琴音乐

Brahms Piano Music

Denis Matthews 著

于 少 蔚 译



花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

勃拉姆斯：钢琴音乐/（英）马休斯（Matthews，D.）著；于少蔚译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第9册）
ISBN 7-80611-646-X

Ⅰ.勃… Ⅱ.①马… ②王… Ⅲ.勃拉姆斯，J.（1833～1897）-钢琴-器乐曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.17

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第23918号

BBC 音乐导读 9

勃拉姆斯：钢琴音乐

Denis Matthews 著　于少蔚译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李桂香

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　5印张　81千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：9.00元

ISBN 7-80611-646-X/G·40



目 录



前 言

我在着手准备一场勃拉姆斯钢琴作品讲座兼演奏会时，有人要求为之起一个恰当而又醒目的标题。像“什么是勃拉姆斯作品?”这种陈旧的题目，对于这样一个严肃的场合有些过于轻率。然而，转而一想，这个题目背后似乎又恰好隐藏着一种捉摸不定的事实真相。有一项主要研究早期f小调奏鸣曲、亨德尔的变奏曲以及一组后期间奏曲的课题表明，勃拉姆斯的音乐结构中具有一种确定无疑的多样性。他究竟是一位古典派音乐家?一位擅长对位法的作曲家（他的变奏曲多处表现出对位技法)?抑或在内心深处是一位浪漫主义作曲家?抒情音乐家?或者把他看做一位小曲高手?不管怎样说，勃拉姆斯的这些风格各异的特点明显地反映在他先后创作的一系列钢琴独奏作品之中。我最后决定采用“勃拉姆斯的三大方面”这个题目。我是在最宽泛的意义上借用“方面”(phase)这个词的——不只是指“阶段”(stage)的意

思，还包括某种更为持久的事物之某一侧面的意思，就像人们谈论月亮的诸“相”时所包含的那种意味。简言之，这些方面也许可以描述为结构的、对位的、抒情的。它们从而也可以与勃拉姆斯的志向、难题和性格相联系。毫无疑问，勃拉姆斯认为自己注定要继续维护古典主义的形式理想，而在他所处的时代，人们通常认为这些理想是过时了的。贝多芬的影响时常浓重地出现在他早期更加雄心勃勃的作品中，事实上确实出现在他迟迟未竟的《第一号交响曲》中。这一点（据说令他很恼火）他的崇拜者很快就意识到了。

勃拉姆斯在二十岁时因创作了三首大型的钢琴奏鸣曲而受到舒曼的赏识，并通过舒曼而名扬世界。但是他的强烈的自我批判意识很快使他退回到巴赫的风格，当时甚至连李斯特派中彻底的浪漫主义作曲家也在热衷于重新发现巴赫。勃拉姆斯打算比别人更加原原本本地向已故的大师们学习。除了叙事曲之外，他还对变奏曲形式产生了兴趣，从而创作出著名的亨德尔和帕格尼尼（Paganini）主题变奏曲，使他的技巧更臻完美，也使他早期更为大胆的风格有所收敛。在这之后，他似乎有一阵子对钢琴失去了兴趣，但是在他创作大型交响作品期间，他又回到钢琴旁，写出几组较短的作品来。对于后

一种体裁，他在晚年作了进一步的探索。其实，有些音乐批评家觉得那些更优雅、更具有内省特征的钢琴曲——汉斯利克（Hanslick）把它们描叙为“独白”——代表了勃拉姆斯作品的精华。不过，勃拉姆斯的三个方面——或侧面——几乎无时不或多或少地显现出来，而彼此呈现的先后顺序则视他所选择的形式而不同。人们在听完一首勃拉姆斯的交响曲或协奏曲后离开音乐厅时，可能回想起作曲家对形式的全面、娴熟的运用，或者在发展和组合乐句时更为精确的定位技巧。但是，在听众的记忆中盘旋萦绕最久的恐怕要算作品的主题本身了。

有关勃拉姆斯音乐作品的讨论，多数迟早会回到作曲家年轻时在杜塞尔多夫给舒曼一家留下的第一个印象。他的钢琴作品使这次会面成了他闻名于世的第一步，这是情理之中的事。勃拉姆斯当时是个钢琴手，在一次巡回演出当中与小提琴手赖梅尼（Reményi）初到杜塞尔多夫。顺便说一下，赖梅尼给勃拉姆斯留下了一种抹不去的匈牙利吉普赛风味，这种感觉时常在他最深刻、最富个人特色的作品中找到。在这次巡回演出中，勃拉姆斯在魏玛向李斯特演奏了他自己的几部作品。然而，当李斯特向他演奏自己新作的《b 小调奏鸣曲》

时，勃拉姆斯却昏然入睡，使这次会面多少有些煞风景。但是以后的门派之争很难说是由于这次不欢而散引起的——不管是否确有其事，这事说明勃拉姆斯不知礼节是世人皆知的——因为李斯特和瓦格纳二人都十分看重勃拉姆斯早期作品中的大胆精神。然而，他们各自的路数大不相同。尽管勃拉姆斯一向承认瓦格纳的才分，这也于事无补，因为他在一场抗议所谓“未来音乐”的草率的宣言上签了名。同样作为钢琴家和作曲家，勃拉姆斯在他汉堡的老师爱德华·马克森（Eduard Marxsen）的鼓励下，从小培养起对经典作品的酷爱。他后来把自己的《降 B 大调钢琴协奏曲》献给了他的老师。他从小就显示出音乐天才的潜力，但由于他出入酒馆、舞厅演奏，使他的才华沦为谋生的手段而黯然失色。作为作曲家，勃拉姆斯最初也是历经艰辛，为人写流行音乐，却将自己大部分更加严肃的习作付诸东流，在这方面他堪称典型。

如果不提约瑟夫·约阿希姆（Joseph Joachim），就等于没说全勃拉姆斯的早期背景。尽管他只比勃拉姆斯大两岁，却因能高雅地演奏贝多芬的《小提琴协奏曲》而声名遐迩。他们之间的终生友谊没有受到勃拉姆斯在人际关系上似乎难以避开的误解的影响。实际上，首先把

勃拉姆斯推荐给舒曼的正是约阿希姆，并且从舒曼那里得到热情的回答："恭候大驾光临。"年仅二十岁的勃拉姆斯到了舒曼府邸后，立刻以他的演奏和作品给他的新朋友留下了深刻的印象。舒曼的太太克拉拉（Clara）本人就是一位因高尚理想而著名的钢琴家，不至于会被昙花一现或徒有其表的才分所迷惑。她是最早向公众音乐会推荐这批严肃的键盘乐保留曲目的人之一。早在1853年10月，她在日记中写道：

> 看到他坐在钢琴前的样子真叫人激动不已，他那张有趣而又年轻的脸在演奏中会变形，他那美丽的双手极其轻松自如地克服了最大的困难（他的作品十分难以演奏），还有他那些精彩的曲子。

请注意，她首先把勃拉姆斯称作钢琴家，在他那次久久不散的对舒曼家的拜访中，他究竟弹了哪些"精彩的曲子"呢？根据各种说法，连同舒曼的那篇多次被人引用的文章"新路"（Neue Bahnen），他当时演奏了很多曲子，但是这些曲子到后来全被他弃之如敝屣。其中的"钢琴与小提琴奏鸣曲、弦乐四重奏等等"（就我们所知）没有一部从当时流传下来。勃拉姆斯当时无疑弹奏

了舒曼随后立即帮助出版的钢琴作品：《降 e 小调诙谐曲》、《升 f 小调奏鸣曲》和《C 大调奏鸣曲》，以及（克拉拉所说的）他最新完成的《f 小调奏鸣曲》，他就是以后者向热情的主人暂时告辞的。谁也无法猜出，这部至今仍是千百个钢琴家的保留曲目的动人作品却会成了他永远告别这一形式的最后之作。在以后的四十多年当中，勃拉姆斯把他大部分时间都用在追求室内乐和管弦乐的奏鸣曲原理上，却从未再写过——或认可过一首钢琴奏鸣曲。

克拉拉说过“他的作品十分难以弹奏”，任何曾经对勃拉姆斯这一时期或任何时期的钢琴作品中不易对付的难点费了不少功夫的人，对克拉拉的这个评论都不会持有异议。从表面上看，他“极其轻松自如”地征服了这些早期炫耀技艺的作品中棘手的难关，这证实了他在键盘上的演奏技巧异乎寻常。据说在与赖梅尼一同巡回演出时，他曾把贝多芬的《c 小调奏鸣曲》（Op. 30/2）中由他演奏的部分移为升 c 小调，因为当时用的钢琴低了半个音。音乐才华是一回事，能很快将手指适应在黑键上弹奏的本事却完全是另一回事。稍稍留意一下他本人的《f 小调奏鸣曲》就能看出，他的娴熟技巧几乎是独一无二的，随着所弹奏的内容而变化，同时也改变了

所演奏的曲子，这与平常意义上的灵巧是不可同日而语的。谱例 1 中的一段音乐取自第一乐章的再现部分，其中的短音要想达到节奏上的精确，全在于那些冒险性的八度跳跃了。难怪在有些版本上(就像布赖特科

谱例 1

[Allegro maestoso]

夫〔Breitkopf〕音乐出版公司的版本所引用的那样）建议省略掉用小号字体印刷的音符，以使该织体（texture）变得单薄一些（见前页谱例 1）。

许多从未被难倒过的钢琴演奏家在这几处纷纷认输，尽管他们蛮可以从勃拉姆斯在其他方面的弹奏缺陷上得到一丝宽慰。多年以后，乔治·亨舍尔（George Henschel）发现勃拉姆斯在狂热地练奏舒曼的《钢琴协奏曲》和贝多芬的《合唱幻想曲》（Choral Fantasy）中的钢琴独奏部分。勃拉姆斯承认，他弹奏自己的难对付的《d 小调钢琴协奏曲》时毫不费力，而当时他却发现简单的自然音阶（diatonic）急奏"让人火冒三丈"。

在进一步详细探讨勃拉姆斯的钢琴作品之前，有必要回顾一下当时的音乐界以及音乐界门派之争的形势。舒曼就是在这个形势下过分赞扬了勃拉姆斯，令人感到突如其来："他像密涅瓦（Minerva，罗马神话中司智慧之神——译者注）一样翩然而至，从朱庇特（罗马主神——译者注）的头脑里得到了全部的智慧。"当时，浪漫主义潮流正接近其峰顶。在勃拉姆斯出世之前，柏辽兹（Berlioz）已完成了《幻想交响曲》（Symphonie Fantastique），正值年少的李斯特（他一向是新潮音乐的拥护者）迫不及待地把它改编为钢琴独奏曲。尽管柏辽兹

给乐曲起的标题恰如其分，它恰好像是一种预先的警示，因为没有一个维护传统的人会把这部作品称做交响曲。舒曼一方面对作品中的大胆创新啧啧称道，一方面又说，希望他的评价能使柏辽兹“改变一下自己的怪癖”。甚至连肖邦也受到舒曼轻描淡写的批评，因为他取材于“他的四个最疯狂的孩子”写出了一首奏鸣曲（降 b 小调）。极端主义的危险犹如欲来之山雨。由于李斯特和瓦格纳后来创作的作品，创新与传统之间的裂纹越来越大，促成了一场批评家大战，连勃拉姆斯也毫不情愿地被卷了进去。在其他地方，随着钢琴音域加宽，又新换上了铁制框架，引得大大小小的钢琴家们纷纷演奏歌剧式的释意曲（paraphrases）和幻想曲来取悦于一拍即合的听众，而演奏的先决条件主要是曲子听上去要比实际的难度更大。勃拉姆斯的《第一号钢琴协奏曲》缺少这种徒有其表的“效果”，其首次演出自然无法获得成功。然而，舒曼的浪漫主义（在他的音乐和文章中同样明显）却意识到对过去的责任。在并不算久的过去，特别是以贝多芬的奏鸣曲、四重奏和交响曲而达到辉煌顶峰的过去，在那时却成了古典的，而这一丰富遗产中的最杰出的作品却给人一种奇异的比例感：技巧加表面上的自发性，以及实际上因要求形式上的完美而增

加的戏剧性力量。随着音乐语言的快速变化，这个过去是否仍然与现在和将来的问题相关？舒曼准是意识到了，他本人的才分最适合创作小型作品，甚至在他最成功的长一点的作品中，他的风格时时再现，比如在《d小调交响曲》、《钢琴五重奏》和《钢琴协奏曲》中。人们注意到，与莫扎特的许多作品相比，舒曼的《协奏曲》中的再现部有懒洋洋的重复啰嗦之嫌，当然这并不是否定作品中特有的魅力。那么，勃拉姆斯又如何呢？显然，他对大型音乐形式早已运用自如，同时，其创作目的也完全是严肃认真的。

不过，勃拉姆斯早期作品的纹章——让我继续借用舒曼的比喻——上面有许多浪漫主义的题铭，如繁丰、华丽和幻想等，这些特点很快就在他的自我批评之下变得浅薄，而且在他后来的作品中很少再得到运用。用摘抄的诗句作为缓慢乐章的序言并且在各个乐章之间标以明显的互为参照的记号，这是浪漫主义的手法。在勃拉姆斯到访时，李斯特准是为那首《升f小调奏鸣曲》一开始阵雨般的八度音和狂想曲式的结尾而感到欣喜——甚至得意之极？人们几乎难以预见，勃拉姆斯竟会在他的最后一首交响曲中以一曲严密工整、配器认真的帕萨卡利亚舞曲来结束。就连舒曼都可能对自己的“新路

子”的发展方向感到些微的失望——至少是吃惊，尽管他在有生之年接触的只是勃拉姆斯最早时期的作品。但是，时间证明了勃拉姆斯对自己的判断是正确的。当音乐会海报不断宣布上演他的全部交响曲和协奏曲以及相当一部分的歌曲、室内乐和钢琴曲时，保守派对他的陈旧的指责大都已销声匿迹了。

在十九世纪八十年代，胡戈·沃尔夫（Hugo Wolf）在维也纳的《Salonblatt》上撰文嘲笑勃拉姆斯是“不动脑子创作之艺术”的最杰出的代表人物。沃尔夫此举并非不带偏见，因为他曾经把自己早期写的几支歌给勃拉姆斯看，得到的评语是“去学习一下精密对位法”。在刚刚产生了瓦格纳的《尼伯龙根的指环》和《帕西法尔》（Parsifal）的时代，沃尔夫的责骂毫不留情：“李斯特作品中的简单的一下钹声，其气势和情感也比勃拉姆斯所有的交响曲再加上他的小夜曲的总和还要多。”尽管如此，相互对立的流派之间也存在着某些不太明显的相似之处——在瓦格纳后期作品中对位织体（contrapuntal texture）逐渐增多，而在李斯特最后的几部钢琴作品——如《梦乡》（En rêve）和《愁云》（Nuages gris）——中，则略为多了些克制和简约，这是他年轻时所作的喧闹的曲子中未曾有过的。勃拉姆斯却比他们

更早得多地审视了自己。

要结束本序言，离不了以下两段普遍的关于勃拉姆斯的评语，而且这两段话措辞都精美无比。查尔斯·罗森（Charles Rosen）在他的《古典主义风格》（The Classical Style）一书的结尾中，讨论了这一风格的消散和它久久不散的影响。就在最后一页上，他写道，“据说”勃拉姆斯“大概是用他毫不讳言的遗憾来作曲的，他后悔出生得太晚了。”在浪漫主义时期，人们最乐于沉湎在后悔之中，而悔恨也易于被人滥用。它给勃拉姆斯的许多作品增添了色彩，但也越来越受到智性的驾驭。最后引用的是勋伯格（Schoenberg）的一句颂辞，他赞扬勃拉姆斯为人正直，并且称他为革新分子：“他没有躺倒在他所继承的财富上；他创造了自己的财富。”他是如何创造了这笔财富的，根源不能从别处去找，只要看看他的钢琴作品的“三个方面”（three phases），便可知分晓。

第一方面——以奏鸣曲为主

勃拉姆斯很早就喜欢上钢琴奏鸣曲是十分自然的，而他那么快便放弃了它却似乎又很不自然。在他留给我们的那三首“全副武装”的钢琴奏鸣曲完成之前，他肯定写过许多但最终付之一炬了？有关这一点没有任何直接的证据；事实上，人们甚至对他十几岁就登台演出的细节似乎也说法不一。在 1848 年和 1849 年，他在汉堡举行了两场自己的独奏音乐会，在第二场中，他演奏了一支巴赫的赋格曲和贝多芬的“华德斯坦”（Waldstein）奏鸣曲。作为对不熟悉这类严肃作品的听众的一个补偿，他又加演了自己创作的“以一首人人喜爱的圆舞曲为主题的”幻想曲，受到热烈的欢迎。这类作品的风格大概在当时很流行，它们还包括一首钢琴二重奏曲《回忆俄罗斯》（Souvenir de la Russie），发表时用的是化名，这无疑使他后来免受其累。然而，爱德华·马克森却提到过“一些以某个民间题材为主题的动人的变奏曲，其

中一首含有一曲写得最为成功的卡农”。无论在哪一方面，这都是极具预言性的！勃拉姆斯在旋律上的天才经常受到他所喜爱的民歌的滋养，他把对位法运用于变奏曲中，这表明各种不同的要素早已产生了作用。

勃拉姆斯以他的真名发表的最早一首钢琴作品是《降 e 小调谐谑曲》。一般认为这首作品作于 1851 年，当时他年方十八岁。在他和舒曼会面之后，人们曾就他的作品发表的顺序有过一些争议。人们最后决定把《C 大调奏鸣曲》放在第一，然后是略早一些的《升 f 小调奏鸣曲》，随后是一组歌曲（包括《爱的忠诚》〔Liebestreu〕），后面便是诙谐曲“Op.4”。
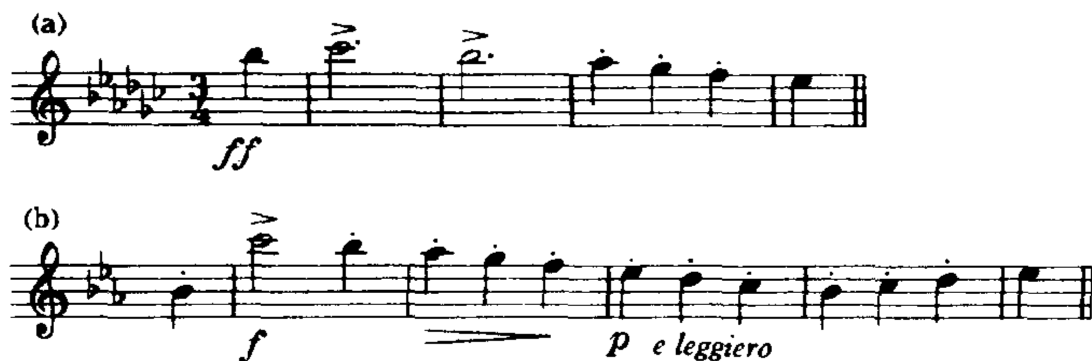
《降 e 小调诙谐曲》Op.4

勃拉姆斯在晚年似乎不再创作诙谐曲了，尽管他在《降 B 大调协奏曲》中——一个最令人意想不到的地方突然加进了一段相当于诙谐曲的部分。更经常的是，他倾向于把坚定的贝多芬式 3/4 拍变为轻松的 6/8 拍的乐章（《C 大调三重奏》、《F 大调大提琴奏鸣曲》）或者把每小节三拍变为两拍（《第四号交响曲》、《d 小调小提琴奏鸣曲》）。也许是为了避免人们把他与贝多芬加以令

人不快的比较，他还对柔和的中板速度的替代物表现出一种罗曼蒂克式的偏爱，比如，在头三首交响曲中就是如此，在其间，诙谐曲的成分到后来也许会出现（《第二号交响曲》、《a小调弦乐四重奏》）。在他的一组钢琴作品中，他采用了“随想曲”（Capriccio）这个术语，像是要完全将与之相似的术语推到一边去。如果这些做法可以称做禁忌的话，十八岁时勃拉姆斯还没有这些顾忌。在下面很快就要谈到的几首奏鸣曲中的诙谐曲全都实现了它们收紧节奏和形成一个紧凑曲式的传统目标，这就是古典交响曲和（在必要时）四乐章奏鸣曲的基本差异之一。勃拉姆斯的单个诙谐曲可能属于某个遗失的或未竟的奏鸣曲，尽管它的两个彼此独立的三声中段（trio）使它超出了正常的时间长度。这使它成为一首完整的乐曲，而且作为钢琴家的勃拉姆斯肯定也发现了这一点。开头的花体句是个加以很大展开的四音音型，表面上与肖邦的《降b小调奏鸣曲》中的诙谐曲很相似。然而，勃拉姆斯在当时对肖邦几乎一无所知，因此，把他初出茅庐的技巧与肖邦的诙谐曲中的无比热情加以比较，无论如何也是缺乏善意的。其中更显而易见的是贝多芬式的对简洁的节奏模式的执著，但是此时的勃拉姆斯对贝多芬处理调性关系的戏剧性手法还知之不多。那

个为时过晚地固守主调性的“主要主题”在它每次出现时都顽固地坚守这个调性不放，但由于它其中强烈的重音而始终难脱平庸之感，而该诙谐曲主体的其余部分中的各种侧滑转调在第三次出现时作用已经不显著了。在两个三声中段里，第二个可喜地但又令人吃惊地突然转入B大调，比第一个更有表现力，因为它更像一首歌曲；但是，第一个三声中段衍生于该诙谐曲中的一个音型，这一点本身说明，勃拉姆斯早就意识到了从一性问题：

谱例2



与《f小调奏鸣曲》中格外强健活泼的诙谐曲作一比较，就会发现在两年之内，勃拉姆斯的风格成熟得有多快。成熟是个恰当的用词，因为风格本身——在一个基本用语或语言的意义上——在一生中变化甚小。它要经过技巧、结构与和声方面的精雕细琢。但是该词依然

是这个意思：对勃拉姆斯来说，早期与晚期的贝多芬之间或从《黎恩济》（Rienzi）到《帕西法尔》之间的大起大落，都与他无缘。相反地，《降 e 小调诙谐曲》使我们感到有趣，是因为它那么快就展示了许多典型的勃拉姆斯特征：他对“绵延”（sostenuto）一词的特殊运用以表示控制速度，他在三拍中很难拒之不用的三比二（hemiola）或交叉节奏，高潮中的管弦乐配器的完整性——甚至还有在第一个三声中段结束前的几处对位上的适度试验等等。

《升 f 小调奏鸣曲》Op.2

意味深长的是，勃拉姆斯的第一首为人所知的奏鸣曲竟然是这首最具罗曼蒂克色彩的作品；而更有意味的是他竟然选择更具古典意义的《C 大调奏鸣曲》作为他的第一号作品。这首《升 f 小调奏鸣曲》使得过去的评论家对它作出了夸张的评价。例如，理查·斯佩希特（Richard Specht）说它是“狂放、奇异的”，并且谈到了它“热病似的、战栗的激情”。卡尔·盖林格（Karl Geiringer）则更客观地评论说，“我们处处都可发现丰富的罗曼蒂克的想像力与一种受到古典派模式影响的形式感

之间的冲突”。这个冲突事实上表现在两个层面上，其中形式与内容的长期冲突将由勃拉姆斯的自律的手法来加以解决。而内在的、情感上的冲突却多少证实了斯佩希特有关“战栗的激情”的说法。这首奏鸣曲的第一乐章如同“三月”（the month of March）（以及勃拉姆斯的《第三号交响曲》）一般，来势迅猛，但接着又很快就消沉下去，变成情绪低落的内省。当它再度振作起来以形成一个热情的第二主题时，勃拉姆斯的智力能够确保通过对前面的阴暗动机加以减值来形成由三连音和弦构成的潜流（见下页谱例3a），在所有这些乐思的相互作用中，有许多值得称羡的东西。

如果这些情感现在听上去相当寻常与坦率——参见上文中引用的“有表情的”乐句——这是因为勃拉姆斯不久便学会提高、加深、压缩和提炼这些情感了。在一个阻碍收束上戏剧性地回到开头的那些雄狮怒吼般的八度上——在乐谱上标有“狂怒的”字样——这是通过某种流畅的炫技手法宣告其到来的。李斯特是这类华丽手法的大师，尽管认为他出于类似的精神欢迎这首作品是对他的误解。

这首奏鸣曲的第二乐章由一组变奏构成，对于它简单的主题来说，它再度展开得有些过分，急于利用键盘

的全部音域。它直接进入了该谐曲部分，后者实际上是一段更进一步的变奏——又是一个李斯特式的特征？——

谱例 3

(a)

pp mezza voce

(b)

p cresc.

espressivo

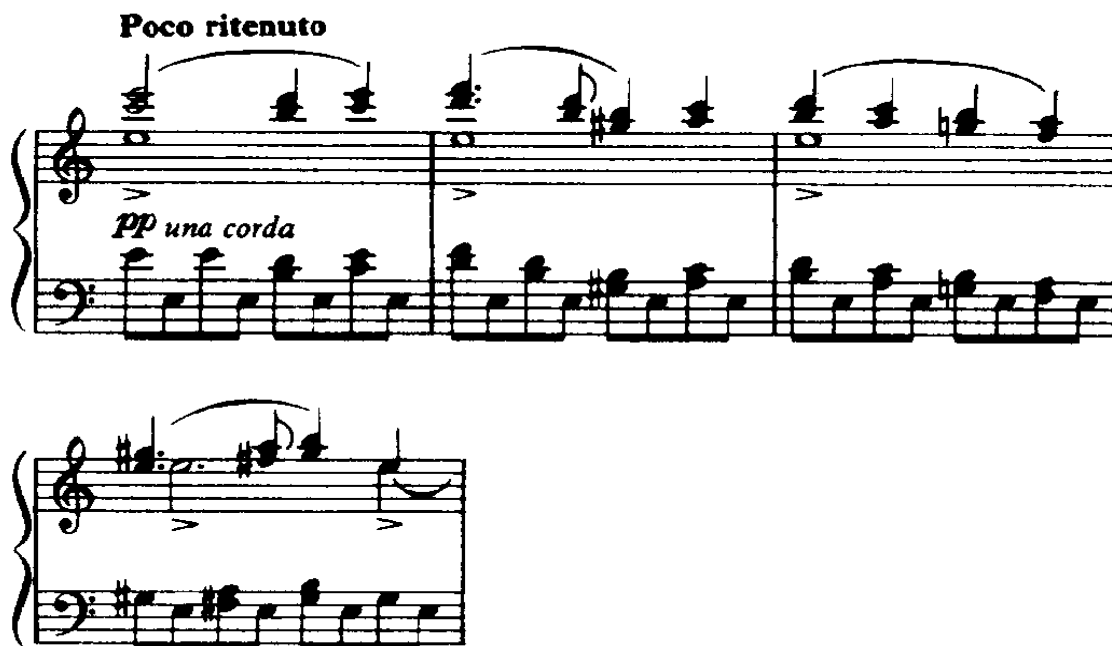
而且在一个更优美动听的舒伯特式三声中段（D大调，带有一个宏大的高潮部分）之后，“从头反复”被饰以一些不易觉察的八度颤音和其他手法，这是年轻的勃拉姆斯熟练技巧的又一例证。乐曲的终乐章是一个奏鸣曲式的乐章，有一个再度出现的引子和一个奇特的尾声，它的更具即兴特点的一些时段将在勃拉姆斯的《d小调协奏曲》后两个乐章中的华彩乐段里留下其印记。

《C大调奏鸣曲》Op.1

对于这首C大调奏鸣曲的开头部分与贝多芬的《汉马克拉维亚》（Hammerklavier）奏鸣曲开头部分之间所谓的相似性，人们谈论了很多；而其主题突然从C大调转到降B大调上的现象，在贝氏的《华德斯坦》第一乐章中也有先例；我们知道，后者是勃拉姆斯的早期演奏曲之一。对于这些评论，他也许会像在就他的《第一号交响曲》的终乐章和“欢乐颂”（Ode to Joy）作出答复那样回答说，“连傻瓜都知道这个！”勃拉姆斯本人聪明地知道，这些相似之处只是表面上的。他在这首奏鸣曲中用和声作出的第一主题尽管本身就很引人注目，但是除了具有《汉马克拉维亚》中对单个和声的巨

大的肯定性以及《华德斯坦》开头的几个神秘但意义深远的手法之外，它本是一个自足的完整体。尽管如此，勃拉姆斯对奏鸣曲式的运用，比起他在刚讨论过的《升f小调奏鸣曲》中早先对音乐话剧（melodrama）的运用，显得更为自信和认真。这方面的标志包括使用第一节拍小节的呈示部反复，都是显而易见、准备充分的。其织体在整体上也更加简约、更有条理，从第一主题干脆利落地引出一个连接部，就像是在模仿管弦乐团合奏之后管乐器吹奏出的密接和应（stretto）。将其与管弦乐比较并不是毫不相干的，因为舒曼就说过，这些奏鸣曲“更像是改头换面的交响曲”，这预示了有一天勃拉姆斯在指挥更大的乐团时应当“把他神奇的指挥棒挥得低一些”。然而，在许多地方，他似乎太急于证实他不断提高的技巧和价值，于是面临着对所有紧抓住前人的形式概念不放的浪漫主义作曲家均有影响的选择问题：即在何时“展开”、何时不必“展开”，以及如何展开。第二组的“渐慢”（poco ritenuto）主题（见下页谱例4）是一首纯粹的歌曲，几乎不适合作为讨论的内容。不过，在发展部一开始，它便被强行转变为一段勉为其难的卡农，而且在尾声里又企图更顺畅地与其自身的减值合为一体。

谱例 4



那么，如果一个作曲家心里想着歌曲而眼睛看着交响曲（或者是大型的奏鸣曲），他是如何梳理他的乐思的呢？如歌的主题本身是无法自然而然地分成几个部分并展开的，古典作品中——尤其是在海顿、莫扎特和贝多芬的作品中——奇妙的动机处理手法很少运用在它们的如歌的主题上，除非这些主题含有——它们往往会含有—— 一些成熟得足可以独自成长的节奏之胚芽。在这后一方面，《田园交响曲》（Pastoral Symphony）中的起始乐句硕果累累、取之不尽。然而，用对位法把乐思合成在一起，这种方法提出了一个不同的统一可能性，并

且证明了它将成为勃拉姆斯以后如交响曲一样的作品中的长处。它不只限于用在卡农和赋格段中，在这首《C大调奏鸣曲》的这段发展部的高潮处，勃拉姆斯似乎把所有的东西全融于一炉。如果说其结果看上去有点牵强或不自然，但这种精神还是大胆的；而第一乐章结尾处辉煌的属音一持续音结束句也以同样威风的手法为其特征。

行板乐章和《升f小调奏鸣曲》的行板一样，用的都是变奏曲式，尽管钢琴部分要简单得多——有经验的钢琴手可以见谱即弹。它的c小调主题“取自一首古老的德国情歌”（Minnelied），展开后像是一个主声部，由一个四部合唱应和之，歌词便写在乐谱之中。在几个变奏中，“主导”（leading）乐句主要集中在低音部，其中有几处无意义和离题之处，这些后来连勃拉姆斯本人看也会皱起眉头。最后，其柔和的夜曲般气氛被一段各声部齐重的C大调变奏驱散殆尽，但从中引出的尾声倒和后期的间奏曲中许多深秋景象那样表现出勃拉姆斯式的温柔。e小调6/8拍的诙谐曲与以前那几种诙谐曲如出一辙，虽然它是由一些跨越键盘上宽广音域的模进与减值构成的。它的基调变得更加情绪激烈，其中有几段预示了勃氏《第一号交响曲》6/8拍的第一乐章中几个

贝多芬式的部分，有待于被三声中段（C大调）的浪漫主义热情所冲淡。在后者的环境下，取自前一首奏鸣曲的谱例3也会听上去早已过时了；其回复部分既精妙又戏剧化，尽管有诙谐曲主题不祥地出没其间。在诙谐曲部分和终乐章里，勃拉姆斯表现出用三度（或六度）来加强钢琴部分的八度的偏好，而且终乐章也大量运用了弱拍重音和其他交叉节奏，这些典型特点最好还是运用到以后的作品中去。

从曲式上说，终乐章是一首直截了当的回旋曲，其间有几处连接部和缠绵不去的告别句，突出集中在接近于所谓的苏格兰情调的第二插段之处。（勃拉姆斯并不曾跨过北海，是苏格兰民间传统吸引了他，此类作品有：《爱德华叙事曲》〔Edward Ballade〕Op.10/1，和《间奏曲》Op.117/1一首。）尾声中的速度加快是效仿舒曼的著名的“还要更快”（noch schneller），形成了高潮式但又是传统的结尾。这首奏鸣曲真正重要之处在于第一乐章中精心写就的内容上，勃拉姆斯似乎认识到了这一点，因为他用全曲的开头部分改编成终乐章的回旋曲主题——再次使用了李斯特式的手法：

谱例 5

(a) Allegro

f

(b) Finale
Allegro con fuoco

sf *f* *sf* *sempre ben stacc. e marc. cresc.* *sf* *sf*

勃拉姆斯在紧接着 C 大调之后创作他的《f 小调奏鸣曲》时，更加直接地“面对”了几个乐章中的均衡与符值比例问题——用“解决”这个词太确定。这将又是一个技巧与自信心上的大跃进，要了解促成这一进步的因素，就必须再次听一下舒曼的评语：“因为在他身上还有第二份天才——即谦虚好学的天才。”

《f 小调奏鸣曲》Op.5

根据普遍的意见和演出场次的统计，《f 小调奏鸣曲》在三首奏鸣曲中首屈一指。正是在这首乐曲中，"年轻的鹰"——又用的是舒曼的措辞——以最大的自信展开了双翼。再引伸一下这个浪漫主义的比喻，这只鹰飞过了比以往更广阔、地形更复杂的领域，它新写到的翱翔艺术使它能更详尽地从不同角度观察到脚下景色的各种特征。在奏鸣曲方面，这意味着各种乐思得到更严格、更灵活的处理，对比将得到更有效的安排，各种关系也将更为清晰可辨。"坚定与坚决地"（fest und bestimmt）这几个字写在第一乐章辉煌的连接部主题之上，它那完整的和声配置被一个取自第一主题本身（间接地引自谱例 1）的果断的断音音型所抵消。这样的处理随之又产生迷人的第二主题，它反映了勃拉姆斯在实现曲式、统一和简约方面的技巧日臻精湛（见谱例 6)。

这三首奏鸣曲全都以恢宏之势开始，但《f 小调奏鸣曲》的开头部分对勃拉姆斯以后的作品影响最为深远。在发展部中，它像一首狂烈的利都奈罗（ritornello），暴

谱例 6

(a)

f fest und bestimmt

(b)

p con espressione

风雨般地两度爆发，所用的调性为升 c 小调和降 G 大调，彼此相距甚远。它强有力地在尾声中以 F 大调再度出现，这有利于形成凯旋式的结尾，但也许会被认为它在整个奏鸣曲结束时在类似的表现方法中占了先。不管怎么说，早期勃拉姆斯的年轻气盛的冲动吸引了一些人，使他们不再看重后期勃拉姆斯更为严肃的理性主义(尽管人们希望谁也不会同意胡戈·沃尔夫的说法，他认为这只成熟的鹰到头来只不过是只篱雀)。
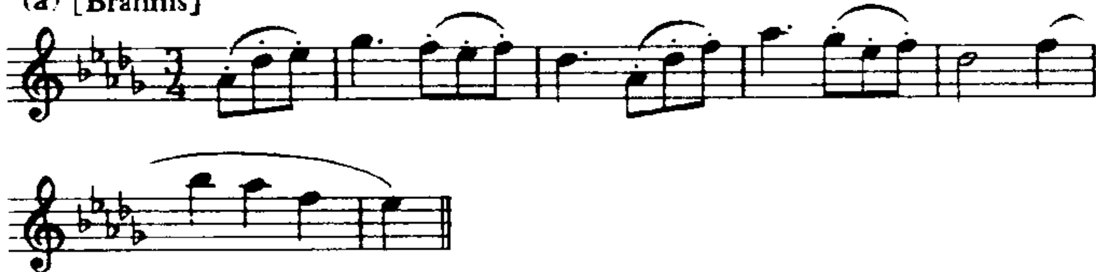
第二乐章行板中表现出来的极大热情早已在第一乐章中的更为温和的对比——例如在谱例 6 (b)中简要引
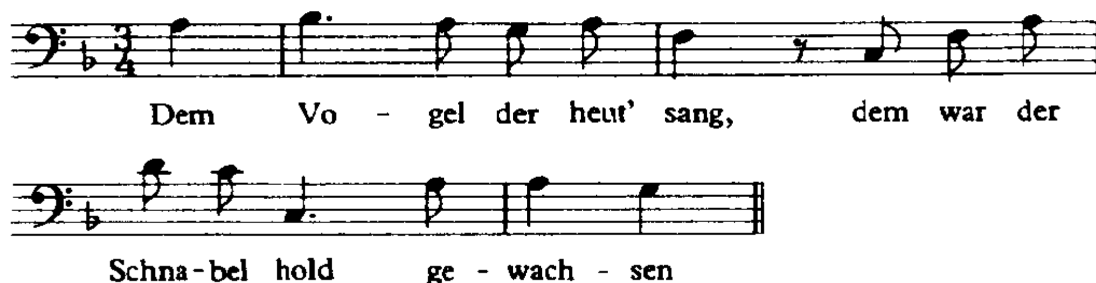
用的主题——中有所预示。在发展部中也曾有过一个令人惊诧的大提琴般的降 B 大调插段，这个调性是该行板的降 A 大调的下属调，但它也是个该乐章为了延伸得更久而两度向其靠拢的下属调——而且该乐章正是以这个下属调结束的，这在勃拉姆斯是一个令人惊讶的结尾。各种调性关系与联合的力量表现在所有这些降 D 大调主题之间旋律美妙的连接之中，其中就有第一乐章的主题；这些调性关系与联合的力量也由这样一个事实表现出来，即这三首奏鸣曲均在静悄悄的气氛中开始，逐渐发展到欣喜若狂的高潮。这是有一个音乐之外的提示，那就是在行板部分里引用的斯特瑙（Sternau）所作一首爱情诗中的几行诗句。然而，该乐章的宽广特点很大程度上要归功于开头的降 A 大调主题，这是一个长长的主题，以其 ABA 结构使之完美无缺。这个主题在不同的伴奏下再度完整地出现，但此时是在尾声中几个告别句的最后一句中才暗示出来，尽管在整首奏鸣曲中到后来还要向它告别一次。这个主题有几个特点也许要提一下：开头的几个下行三度，这是一个得以保留下来的勃拉姆斯特征（例如，在《第四号交响曲》、Op. 119 中的《b 小调间奏曲》以及《四首严肃的歌》中）；在随后出现的上行乐句中，也许可以下意识地瞥见贝多芬

的《悲怆》(Pathétique)奏鸣曲中“柔板”的影子(甚至连调性和音区都是一样的);该主题中间部分里的较高音区和二重奏织体的美妙效果,以及在第一部分再度出现时完美地置于其下的几个深沉的持续音符。

瓦格纳是在他写出《纽伦堡名歌手》(Die Meistersinger)之前听到这首f小调奏鸣曲的。如果说在这部歌剧的第二幕中,汉斯·萨克斯钟情于“Vogel der heut'snag”这首歌与舒曼所谓的“鹰”有任何微妙的关系,也许是无稽之谈,但是,瓦格纳的这段曲子明显地令人联想到勃拉姆斯的缓慢乐章中的尾声主题:

谱例7





此外，这两个主题都是用一个反复的属音持续音引出并加以支持的，这似乎证明了，甚至连这样两个主要对手（这是各自的拥戴者提出的）依然使用一种共同的音乐语言。

这个辉煌雄壮的诙谐曲以一个火一般的圆舞曲节奏开始，但又溶入了一个和声丰富的三声中段（再次用了降 D 大调，并且再度形成了一个激昂的高潮），在这之后，勃拉姆斯以“回顾”（Rückblick）的方式回到他的主要行板主题，这样使这首奏鸣曲一共有了五个乐章。乐曲在“回顾”中转为小调，营造出深深的悔恨甚至是悲剧的气氛，这个气氛完全是用交响曲手法渲染出来的。接着很快便以令人恐惧的“很强”（fortissimo）爆发出一个神秘的“鼓声”动机，使人明白无误地联想到命运和贝多芬的《第五号交响曲》。（贝多芬所谓的“命运”动机在这首《f 小调奏鸣曲》的其他地方也隐约可见。）最后，这两个乐思在键盘的较低音区上渐渐消失，随后毫无停顿地出现了终乐章。在该乐章中，勃拉姆斯在“中速快板”的记号后标上“但节奏自由地”，给予演奏者自由，这个自由早就在其他表情记号中已经暗示过了。事实上，终乐章的回旋曲主题以跳跃的 6/8 节拍开始，既含有奇特的犹豫，又有充满力量的骤然迸发。

F大调的第一插段忽略了这一切：它的旋律模进平淡无奇，其原因可能是由于这些模进不自然地（难解地、舒曼式地）取自FAE这几个音符——FAE代表约阿希姆的座右铭“自由而潇洒”（frei aber einsam）——该主题就是以这几个音符开始的。然而，随后的回复部分却转而用持续的降D大调演奏出原先的回旋曲主题的展开，乐曲变得宁静而又动人，但是在某些版本中加上的“类似于拨奏”的部分，不管是否可信，它至少是对那个令人回味的织体的赞扬。再次用了降D大调的第二插段有一个宽阔的和弦主题，它贯穿于该乐章的最后一部分。它的基本性质使它听上去好像试图引出一个类似《三只盲老鼠》（Three blind mice）的主题以便进行卡农化处理，而它在对位上的试探与减值则越来越激动地把它带到前面提到过的喜气洋洋的收束上。

到目前为止，我们一直在讨论勃拉姆斯在二十岁之前创作的钢琴曲。在过了一个多世纪之后，要批评这些钢琴奏鸣曲，甚至包括这首《f小调奏鸣曲》，是件轻而易举的事。很可能勃拉姆斯在创作这些作品的几个月里就赞同人们所做的这些批评。对照《f小调奏鸣曲》行板乐章中的诗意，以及“回顾”一章中引人入胜的独

创性和无处不在的宏大气势，我们必须指出一些不尽人意之处和粗俗的狂乱：为了追求管弦乐洪亮效果的笨拙的延伸和高潮中的跳跃、偶尔出现的果断措辞使用了过多的句号来取代逗号和分号，以及几处临时凑合的伴奏音型，比如在《f小调奏鸣曲》的终乐章和散漫的第一乐章发展部中就出现过。尽管勃拉姆斯打算删除和约束这些特点，但是钢琴家们也许会为之遗憾；他自己对这几首奏鸣曲的重新评价使他放弃了他曾经如此大胆地运用过的手法。人们会猜想，如果他在创作交响曲的时期里写钢琴奏鸣曲，会写出什么类型的作品呢？他的《两首狂想曲》Op.79给了我们一点线索，因为这两首曲子还不是狂想曲式的；但是，勃拉姆斯也许会有理由从钢琴独奏曲转向创作篇幅更长的奏鸣曲风格的作品。他将把音色越来越限制在乐曲所必需的范围之内，但室内乐（和管弦乐）自然而然地提供了色彩更为丰富的调色板。值得注意的是，他后期的一首钢琴奏鸣曲即《f小调双钢琴奏鸣曲》，取自一首弦乐四重奏，结果却写成了一首钢琴四重奏。他的几组变奏曲却是另一回事，在这几组乐曲中，对比的挑战既受到曲式本身的鼓励又受其控制——但是，当这些曲子达到了勃拉姆斯想达到的目的之后，他竟然把它们弃之如敝屣。第一首变奏曲用的是

舒曼的一个主题，写于1854年。几首叙事曲(Op.10)也作于该年。这首变奏曲最好和后来创作的另外几首放在一起讨论，但是那几首叙事曲与后几首钢琴作品在时间上相距太远，无法同它们放在一起研究了。

《四首叙事曲》Op.10

为了使作曲家和听众都从鸿篇巨制的奏鸣曲中解脱出来，短小精悍又极具特色的钢琴小品便成了十九世纪受人欢迎的副产品了。钢琴小品的历史当然还能回溯得更早些，上溯到伊丽莎白时代的维吉那琴手（virginalist），上溯到库普兰（Couperin）和拉莫（Rameau），以及(离现在更近些的）贝多芬的小品曲，托马谢克(Tomašek）的田园诗曲和酒神赞歌，还有沃日谢克(Voříšek）的即兴曲。后二位是在维也纳创作的波希米亚人。同样也在维也纳的舒伯特源源不断地推出他的钢琴奏鸣曲，但这并不妨碍他写出一些即兴曲和瞬想曲，其中有许多受到业余钢琴家长期的喜爱。这一类的名称五花八门，越来越多，其中有许多像门德尔松的《无言歌》(Songs without Words）那样逐渐为人所接受但又无法归类。然而，舒曼更倾向于把他的短小作品归于更具

体的标题之下，如《狂欢节》（Carnaval）或《童年情景》（Kinderszenen）等，而这些作品的音乐整体性则因它们的生动的副标题而变得清晰——抑或有时完全由它们的副标题来确定？他的《幻想乐曲》（Phantasiestücke）不管有没有副标题，都属于更为独立的作品，在气质上和意图上都更接近于勃拉姆斯的叙事曲，尽管后者既可作为组曲来演奏，也可以单独演奏。那么，“叙事曲”这个术语的含意是什么呢？是一种类似于叙事诗的音乐作品，从而可称作“标题音乐”？或是一种相当自由而又无拘无束的作品，性质上颇有戏剧性但仍属于肖邦的叙事曲一类的“纯音乐”？

勃拉姆斯的第一首叙事曲在他的器乐作品中独树一帜，它采取了一个非音乐的标题，即阴郁的苏格兰叙事歌《爱德华》，他是从赫德（Herder）的德文版《民谣集》（Stimmen der Völker）中看到它的，后来把它写成一首男声最高音和高音二重唱（Op.75/1）。爱德华弑父的故事是用母子对话的方式讲述出来的。它在勃拉姆斯的钢琴“背景”中得到戏剧化的表现，在我们已经从《f小调奏鸣曲》中注意到的贝多芬“命运”节奏伴奏下，形成了大高潮。在乐曲最后，我们从一个破碎三连音音型上听到的哀怨的起始主题，有一种毛骨悚然的效果，

这个效果，如果勃拉姆斯愿意的话，可能会运用在歌剧的领域中。其余三首叙事曲则没有这种明显的效果，尽管第二和第三首中有对比强烈的中间部分（如同勃拉姆斯很久以后才创作的《g 小调叙事曲》Op. 118/3 那样)。第二首叙事曲（D 大调）有一个宽广的主题，其类型属于歌曲《寂寞的夏日原野》（Feldeinsamkeit）中最完美实现的那种，而开头的几个音符 FAF——显然是升 F 大调——可能是勃拉姆斯对上文提到的约阿希姆的座右铭 FAE 的应答，即“自由而幸福”（frei aber froh）——它在《第三号交响曲》中的应答则更为著名。第三首《b 小调叙事曲》是这一组（随想曲?）中的诙谐曲，尽管它令人不解地冠以间奏曲的标题。它是 6/8 拍的，有几处在玩弄交叉节奏，这是可以预见的；但不可预见的是，第一部分结尾处的不完全收束又引出一段用平静的根音和声与高音区配合的中间部分，它影响并且减弱了这首本应是简单的三段式乐曲的回复部分。第四首叙事曲乍一看来最具舒曼风格；但是作品的简约、用“不太突出的”（senza troppo marcare，意思到了但不发出来的）内在声部表现的情绪的克制，以及玩弄五小节乐句的做法，都预示了勃拉姆斯以后的作风。

在此同时，克拉拉·舒曼还弹奏过勃拉姆斯的一首

加沃特和萨拉班德舞曲，这支曲子像他的许多乐曲一样，从未付梓过。克拉拉在1854年的日记中记载了当时盛行的口味、紧张气氛和偏见：5月13日，勃拉姆斯出色地弹奏了舒伯特的《降B大调奏鸣曲》，对他"夸张的"速度不甚赞同；5月25日，收到李斯特一封措辞友好的信，信中"附了一首献给罗伯特（Robert）的奏鸣曲"（b小调），勃拉姆斯为她弹奏了这支曲子，"除了噪音之外什么也没有……但更重要的是，我必须写信回他表示谢意——真是太难听了。"

第二方面——全部为变奏曲

勃拉姆斯结识舒曼夫妇之后不到五个月，舒曼的精神错乱了。艾伯特·迪特里希（Albert Dietrich）在写给约阿希姆的一封信中（1854年2月28日）这样描述舒曼的未遂自杀：

> 我在最近写信给勃拉姆斯的信中暗示，舒曼的精神状态很不好，而且每况愈下；他不断地听到音乐声，有时是非常美妙的音乐，但经常是可怕得让他坐卧不安、到后来又添上了鬼怪的声音……

迪特里希是作曲家朋友圈子里的另一位成员，舒曼与勃拉姆斯曾经同他一起为约阿希姆合写了一首“FAE”小提琴与钢琴奏鸣曲，使后者大吃一惊。（其中由勃拉姆斯写的“c小调诙谐曲”具有一个非常接近贝多芬风格的开头和一个抒情的舒曼式三声中段，这段曲子在他死

后作为一首“Sonatensatz”发表。）舒曼的最后两年半时间多数在恩德尼希的疯人院里度过，这里就不赘述了。但是他给勃拉姆斯的一封未发出的、长期不为人所知的信必须在这里摘抄一大段，在信中他对勃拉姆斯寄给他的一首作品大加赞赏，兴奋不已。

《舒曼主题变奏曲》Op.9

从整个变奏曲中可以明显地看出，你深入地研究了对位法。它娴熟的表情是多么温柔、多么新奇，每一处都那么别具一格！我多希望听到你或者克拉拉来演奏它！还有，它的变化无穷、妙不可言！比如，第三、四、五、六段第二部分中的逆奏部分；后面的行板，多温柔；第八段第二部分有多美妙；还有第九段，形式太美了；第十段，技艺高超、很温柔；第十一段多么独特、精致，而第十二段和它连接得又是多么巧妙！第十三段的音色甜美玄奥，下面的行板中的机智优美的二度卡农，还有降G大调的第十五段、美妙幸福的升F大调的第十六段。

舒曼从未寄出此信，只是发出一封口气不那么激动的信表示感谢。他评论的主题是一组称做《彩色叶子》(Bunte Blätter) Op. 99 的混合作品集中的第一首“纪念册页”(Albumblatt)。勃拉姆斯是在 1854 年夏天写出这首变奏曲的。舒曼的病况使勃拉姆斯与这个家庭圈子更加亲近，这部作品的另一个标题是“他的主题的小变奏曲，敬献给他”，这表明勃拉姆斯与舒曼夫妇关系十分密切。为了进一步加重献辞的分量，勃拉姆斯在其中提到了“她的”主题，他这样对约阿希姆解释道（在 9 月 12 日）：“我在变奏曲中新加了两个内容，在其中一个里有克拉拉的声音!”这一段就是第十段——“技艺高超，多么温柔”——而在第 30 ~ 31 小节中作为内在声音引用的克拉拉主题，早已是舒曼自己的《即兴曲》Op.5 的主题了。为了使这部作品更“亲如一家”，勃拉姆斯还在上一段变奏曲中采用并改编了舒曼 Op.99 中的第二首“纪念册页”。

这些私交如同约阿希姆和勃拉姆斯之间交换 FAE-FAF 一样，全都合乎舒曼的《狂欢节》中的浪漫主义情调，而且对圈外人来说，几乎不影响一部艺术品的终极价值。另外几段变奏似乎更加明显地推崇舒曼的风格：第二段左手断音变奏也许是模仿舒曼《交响练习曲》

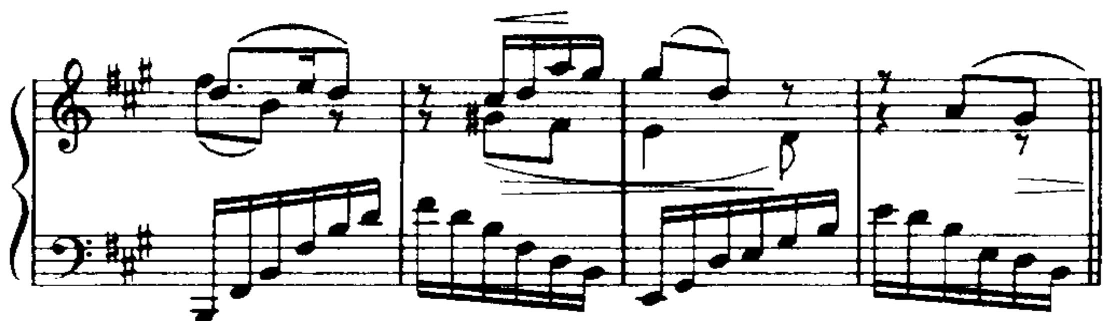
(Études Symphoniques) 中的第一变奏，第 15 段富于表情的琶音变奏则可能是赞扬他的《钢琴协奏曲》中的降 A 大调部分。然而，舒曼在他未寄出的信中首先提到的是对位法，例如，在克拉拉的变奏段中低音部上的巧妙转位，以及严谨的卡农——特别是谱例 8 中摘选的第 14 变奏中的那部分——均是勃拉姆斯不断学习的成果，比起他的奏鸣曲中恶作剧式的对位法，以上的例子更流畅，自我表现的成分也更少：

谱例 8

Var. 14
Andante

p espress.

stacc. e legg.



当然，变奏曲式并不限于此，它还要求忠实于结构和歌词的内容，尽管它并非不允许有逐渐扩大的和声。它要求准确地将一种修饰或结构贯彻到底，在完成每一个变奏特点时还要顾全作品的整体形态。它所允许的自由程度则取决于作曲家的良心。在这首舒曼变奏曲中，勃拉姆斯所做的几处延伸和压缩要比在后来的作品——比如亨德尔主题变奏曲和帕格尼尼主题变奏曲——中自由度大一些。这符合舒曼本人对这一曲式的更具浪漫主义特色的观点。抑或是勃拉姆斯的古典主义良心还没完全唤起的缘故?

升 f 小调的主题温柔、充满希冀，而最后一段“幸福的”变奏却用主音大调上的 *ppp* 渐弱消解了这些期盼。然而，这也是个形态稳定的主题，用的是明确的四小节表现法，而勃拉姆斯一直选择这类主题作为开头。Op. 21/2 中异国情调的、不规则的“匈牙利之歌”(Hungarian Song)和“圣安东尼”(St Antoni)圣咏中的

五小节乐句，尽管各自的方式不同，但同样都轮廓鲜明。舒曼在他的头四小节（第 17 ~ 20 小节）回复时对它们重新进行和声配置，这一做法在贝多芬的《c 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》缓慢乐章中（第 20 ~ 22 小节）有一处不可思议的先例，因此，勃拉姆斯在与赖梅尼一起巡回演出时，不得已把这首乐曲移高半音。由于舒曼是向 A 大调运动，而贝多芬的主题是降 A 大调的，所以勃拉姆斯的手指肯定会感觉到“我们以前到过这儿”：

谱例 9

(a) [Schumann]

Ped.

(b) [Beethoven]

cresc.

sf

变奏曲 Op.21/1 和 21/2 几乎无法看作是一对，它们用同一个曲式似乎是它们共用同一个作品编号的惟一借口，共同的 D 大调调号则是将它俩分开的一个更好的理由——从赋予它们标题的勃拉姆斯的观点来看是这样的。第一首有一个新颖的主题，它的有趣之处在于它朝着更严格的曲式迈出了重要的几步，有关这个曲式，勃拉姆斯写信给约阿希姆，要他不要把它与创作起来容易得多的但经常假冒真正的变奏曲的幻想曲混为一谈。然而，勃拉姆斯本人的主题缺少他在其他奏鸣曲歌词中的明确的方向感。它那热情洋溢的、位于一个主音持续音之上的起始乐句，造型美丽动人，但屈从于更为精巧的模进，在第二部分中又屈从于一个不成功的高潮。这些模进以一个五小节的应答避开了循规蹈矩，这个现象在所有这些变奏曲中都能看到；但是，起始乐句中的一个特征从未加以运用，并且（令人失望地）不再出现——这就是第 3 和第 4 小节中的悦耳的转句，它将在同一调性的管弦乐小夜曲的第一段小步舞曲中再次出现。这两首奏鸣曲的创作年代为 1856 年，写作中受到的限制和表现出的谨慎导致许多“样板”变奏只采用单一的音型或织体手法，包括第 8 和第 9 这类更热烈的变奏。在第 8 变奏（d 小调）中，偶尔使用了一个键盘模式——充

满了左手断音跳跃的加附点节奏和弦——那将是亨德尔主题变奏曲中最后一段变奏的精髓，并将成为《降 B 大调钢琴协奏曲》第一乐章中的独奏高潮部分。把变奏段配对或分组的见解是传统式的：第 8 和第 9 变奏在性质上就是这样的一对，而在一开始，第一变奏中的纯粹模式则为旋律优美的第二变奏提供了流畅的伴奏部分。在第 5 变奏中，作为对位专家的勃拉姆斯再度致力于写出一个复杂的、具有相反动机的卡农，这便向演奏者提出了两个问题：如何按照标示（“温柔地”）的要求处理其精巧但又散漫的左手部分；其中的转位卡农是用二度还是用三度来奏出，这是巴洛克记谱法（对我们来说）模棱两可的地方之一（见下页谱例 10）。这首曲子以一个延长的终乐章为结束，其中逐渐增强的左手颤音可以与贝多芬的《奏鸣曲》Op. 109 中的变奏曲相比。如果这个人们期待可与后者媲美的高潮被转变为达一页之长的世俗回想，这也许合乎原始主题的平淡无奇但又富有情感的本质。

Op.21/2 与一个匈牙利主题有关，尽管其吉普赛成分仍然吸引着勃拉姆斯，但是其标题与风格表明，他可能早已在构思这部作品了，也许是在 1853 年与赖梅尼一起巡回演出期间。他后来在《g 小调钢琴四重奏》的终乐

谱例 10

Var. 5
Tempo di tema
molto e dolce
molto espressivo
p teneramente
Canone in moto contrario
legato
sempre col Ped.

章中在很大程度上把匈牙利风格变成了他自己的风格，此后又在他的自然音乐语汇中吸收了这个因素。在变奏

曲中，主题是至关重要的，因为它的和声配置是基础。实际上，我们从不远离主题，它那雷鸣般的再现最终还是流于俗套，与上一首即《舒曼主题变奏曲》那种亲密无间相去甚远。勃拉姆斯在八段变奏中采用了“匈牙利之歌”的 3/4 和 4/4 小节之间的规则的交替，头六首用的是小调调性，但是到了第 9 变奏，这个节奏模式走样了乃至被放弃了；在最终收尾时，从第 13 变奏引出一个更为简单的二加二句式强行出入于三加二句式之中（比较一下 Op.21/1 中的五小节应答）直到主题自行完成这一情节为止。

《亨德尔主题变奏曲》Op.24
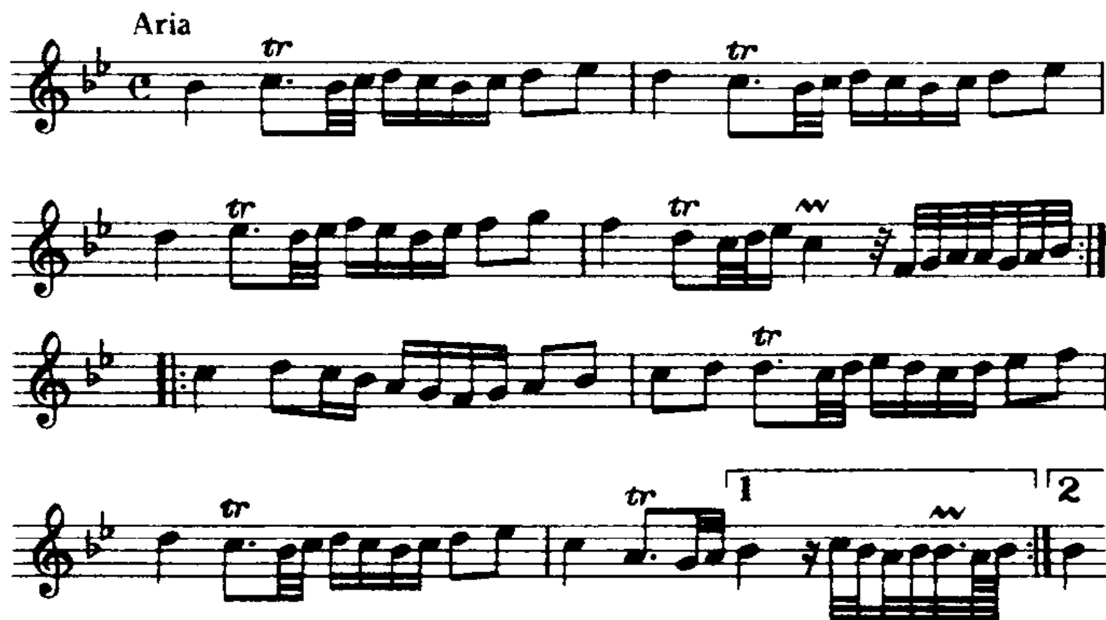
从 1856 年起，巴赫协会刊物和年度投稿人名单上出现一个名叫“勃拉姆斯先生，声调艺术家”（Herr Brahms，J.，Tonkünstler）的人，同时在那一年所出版的作品是《b 小调弥撒曲》。这样系统地再评价和挖掘巴赫的作品是浪漫主义时期的一个重大的补偿因素，尽管正统的巴赫分子也许会对李斯特、陶西格（Tausig）及其他人把巴赫的管风琴作品改编成的钢琴曲中所表现的热情不以为然，但这些作品具有历史性乃至开拓性的

价值。巴赫对勃拉姆斯的影响深植于他的风格之中。他也写了几首改编曲，但多数是为了教学而不是迎合公众的兴趣。他把巴赫的小提琴《夏康舞曲》改编成只用左手弹奏的曲子，就不如布索尼（Busoni）改编的双手弹奏的完整的作品那么有名，这是可以理解的；另一首小提琴独奏曲，即巴赫的《g小调奏鸣曲》中最后的急板，被勃拉姆斯改编成两个曲子，分别由左手和右手弹奏出巴赫的原作。其他的改编作品包括韦伯（Weber）的《C大调回旋曲》（也是一首主要用左手弹奏的练习曲）以及从格鲁克（Gluck）的加沃特舞曲改编的一首更简单、更富于感情的作品。然而，一段"从肖邦的作品改编过来的"乐曲加强了《f小调练习曲》Op.25/2中精巧的旋律线，他用的是梦魇般的三度和六度音，这是一个最适用于练习用的实验——这也许就是勃拉姆斯的意图。

在此同时，勃拉姆斯的第一部大型管弦乐作品《d小调钢琴协奏曲》给了钢琴演奏者一个宁静的巴赫式主题，他把上面提到的三度和六度音运用得很成功。对于这部作品在莱比锡演出失败（1859年1月27日）之事，他以惊人的超脱态度向克拉拉叙述道："我的协奏曲效果很好。我演出了两场。你已经知道它完全是个失败。"

听众和演奏者都对乐曲的不加修饰的严肃性和深刻性毫无思想准备，而正是这两点形成了舒曼之死的悲剧意义；尽管这部作品后来被公认为一首杰作，但勃拉姆斯在1873年完成《圣安东尼变奏曲》之前，除了写成两首小夜曲之外，再也没创作过一首管弦乐曲。几首钢琴独奏曲帮助勃拉姆斯完成了上述的作品。在1861年，他致力于研究亨德尔的一首降B大调咏叹调，这段乐曲亨德尔本人早就把它当做一组短小的大键琴变奏曲的主题运用过。这个主题最适合勃拉姆斯比较朴实的手法不过了，无论在风格上还是在结构上都是如此。其主旋律线见谱例11：

谱例 11



亨德尔主题形成了一个极佳的、不具色彩的起点，丝毫没有勃拉姆斯前几首奏鸣曲主题所特有的主观意蕴。(甚至连 Op.21/2 中的喧闹的“匈牙利之歌”都具有异国情调并令人联想到赖梅尼的风格。)勃拉姆斯在选择亨德尔主题作为他最大的一首变奏曲主题时，跨越了古典主义时期回溯到巴洛克时代。主题中的装饰音要求弹奏得如同大键琴那样地清脆，并且在第一变奏中继续保持其精确性，使之成为在收束时放弃辉煌的、上下往复的音阶的“样板”变奏。然而，亨德尔的曲调也具有他那个时期典型的典礼特征；事实上，它与流行的杰里迈亚·克拉克（Jeremiah Clarke）的《小号自由调》(Trumpet Voluntary）不无相似之处，后者过去被认为是珀塞尔（Purcell）所作；而爱德蒙·鲁布拉（Edmund Rubbra）在为勃拉姆斯的变奏曲配器时，的确在开头用上了一支小号。鲁布拉的改编（1938 年）是值得一试的，因为一部指挥得当的管弦乐曲会使钢琴演奏家学到许多关于重音配置和表现方法方面的教训，例如由于演奏失误而通常听到是不正确的第 3 变奏——它太容易听上去“一开始就是错的”了——以及第 25 变奏中的加重并延长的中央小节和弦部分。如同魏因加特纳（Weingartner）改编《汉马克拉维亚》那样，除非坚持原作

不加改编，凡是给勃拉姆斯篇幅更大的变奏曲配器的企图最终的结果都是又回到了原作的路子上来了。这个现象并不能让演奏勃拉姆斯作品的人不再从管弦乐的角度去思考；以便从单一的键盘乐中演绎出最强烈的对比。第 6 变奏必然要求现代作曲家让弦乐部分减弱，在第七首中则要求用管乐演奏其中的一个三声中段，而且在该主题中模仿小号，要比试图改编它或使它不带任何色彩都强得多。

亨德尔主题除了基本和声与二部曲式之外还有一些其他重要的特征。它有一个规则的伴奏节奏



以及一个右手十六分音符音型，由于它均匀规则，很快就要求出现一个“动机”意义。它将成为最终音型的主要动机。有经验的变奏曲作者自然会利用这些细节，而且在第 3 小节中以高出原先三度来再现第 1 小节，使勃拉姆斯有机会给模进转调，用高出三度的中音来取代主题中的主音和声，或者在一段小调变奏中使用关系大调。第 4 小节中的不完全收束，第 8 小节中的完全收束以及第 6 小节中的上行进行也都是因为反复的缘故需要特别注意的标记——或主题标记。人们早就喜欢把带有“对半反复”（repeated halves）的双重主题（binary the-

mes）用于变奏曲中，因为被作曲家浓缩了的艺术也能够被听到两次（除非他本人愿意在一个“复奏变奏”〔double variation〕中使它有所变化）。贝多芬的《迪亚贝利变奏曲》（Diabelli Variations）就在一个更长的、但本身又不那么庄严的此类主题上尽情发挥，而托维（Tovey）在把勃拉姆斯-亨德尔的作品称作是“迄今最伟大的几首变奏曲”时，心里显然想到这首《迪亚贝利》和巴赫的《戈尔德堡》（Goldberg）。尽管只有最热心于勃拉姆斯作品的人才会把他的作品提高到与这两部令人望尘莫及的杰作相提并论的地位，但是，如果把数目扩大到五六之众，人们就很难不赞同托维的说法了。勃拉姆斯的技巧和才智是无庸置疑的。他既无能力去赶上也不愿意仿效当时已故的贝多芬的博大襟怀、大胆的想像力和精神高度。如果说，他的情感与织体不那么令人产生敬畏之意，却对许多听众来说更易懂、也更令人心情愉快。后来问世的几首钢琴变奏曲也许是乐坛怪杰勃拉姆斯从未想写过的——大概是韦伯恩（Webern）或库普兰（Copland）的作品之类——尽管就人们所知，这些作品没有一首具有巴赫或贝多芬的宽广的个性。然而，勃拉姆斯-亨德尔的作品至今仍然享有盛誉，人们对他们的喜爱——从这个词的最好意义上来说——也超

出了他们所在时代的所有对手。
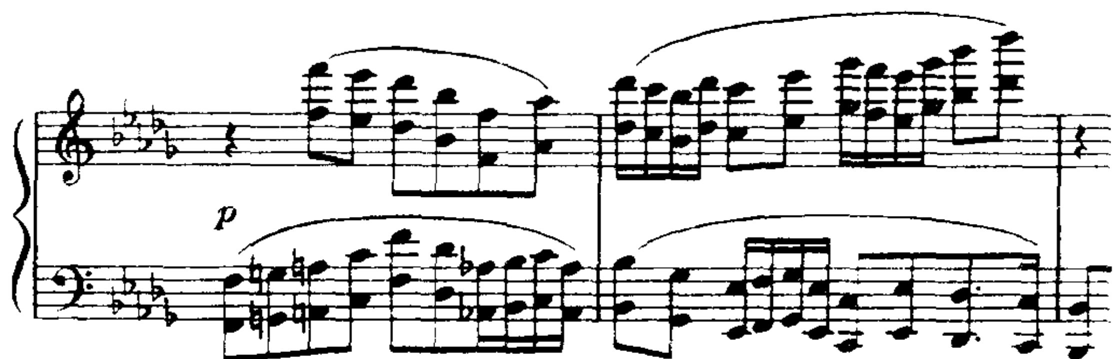
对勃拉姆斯来说，如果通过改变调性来寻求额外的变化，则更容易些。贝多芬就在一首动人的变奏曲（Op.34）中用遍了所有调性循环（circle）与节拍记号；但是他在规模要大得多的《迪亚贝利》中拒绝使用这些方法，而是仅仅依赖音乐创意来写作。他只是在他前二十八段变奏中使用了一次主音大调，然后便在一组三段变奏中继续使用小调，其间突然以关系大调戏剧性地转化为一个赋格，随即又回到原调性上，以便最后变为空灵的迪亚贝利圆舞曲。最后这几个变化彼此显得松散，因为长时间保持调性不变，几乎排除了它们存在的可能性。在《亨德尔主题变奏曲》中，勃拉姆斯接受了这种保持调性不变的手法，只运用了三次主音小调（在第5、6和13变奏中）和一次关系小调，但没有暴露出这些令人吃惊的延迟之处。他的最后三段变奏是累进式的，逐渐在第25变奏中形成大高潮；其中的赋格以绝对的自信从容而来，尽管它有一些比较阴郁的插段，但仍将把亨德尔原先的降B大调带入一个更加欢天喜地的结局。

在一首大型变奏曲中，各自的顺序会出现问题，从而需要作出判断。在较小型的变奏曲中，简单的渐进效

果可能足以决定顺序了，比如，在贝多芬的《热情奏鸣曲》（Appassionata Sonata）中乐章里，较快的符值和上升的音高便能产生合乎逻辑的高潮。但这种方法难以应用到长达好几分钟的二十五段变奏中，而且各种对比要仔细安排以保证产生渐进的感觉并避免零乱不一的现象。勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲》的前四段变奏的对比强烈，尽管第2变奏中流畅的三连音优雅地引出了第3变奏中的八分音倚音，后者却被第4变奏中的暴风雨般的八度荡涤一空。从第2到第4变奏，乐曲早已在小调调性中起伏荡漾（试着弹奏一下主题第5小节中的降D大调），这是勃拉姆斯的一个惯用手法，它被认为是从音乐上表现了罗森所谓的“公开表示的遗憾”。所有这些都为第5和第6变奏这一对使用主音小调的变奏铺平了道路；第5变奏是到目前为止最抒情（且遗憾的?）一段，它有一个起伏不定的主旋律，在第6变奏中，该旋律则被用宁静的八度和严格的卡农加以处理。这样做似乎还不够，于是第六首的第二部分毫不费力地将右手卡农转了位（见下页谱例12）。

把各段变奏配对的做法在降B大调上继续使用，节奏明快的第7和第8变奏为一对，旋律柔和的第11和第12变奏为一对。在此同时，夹在中间的各段则要

谱例 12
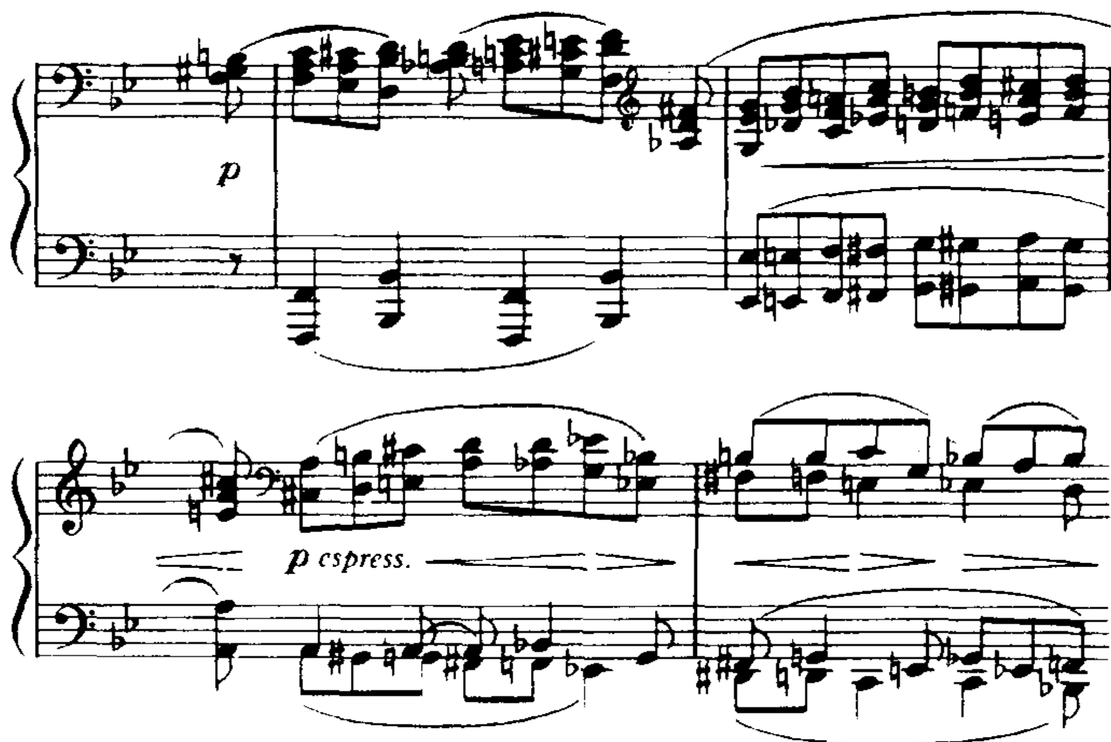


求钢琴家在弹奏时具有最敏锐的“管弦乐感”；第 9 变奏中从持续音里要出现半音旋律（它在上半音区中消失得太快了），第 10 变奏则要在管乐和弦乐组之间产生强烈的变化。第 9 变奏曾在第 3 和第 4 小节上标着 D 大调和声，并且通过把整个乐句从 F 提高半音到升 F，改变了它第二个反复部分（升 F 又叫降 G，这一点将在下一段变奏中解释）。这类行动的危险在于它们会引起人们的期待但又可能令人失望，因为以后不再会发生意外的戏剧性效果。织体对勃拉姆斯的吸引力更大，第 13 变奏深厚嘹亮，表明要使用弱拍制音鼓，这使该曲无论在感情上还是在演出次数上看，都是这首变奏曲中的佼佼者。

托维把这段小调调性的广板想像成“一种匈牙利葬礼进行曲”。与这个吉普赛风格同时出现了提琴演奏的

三度和六度，勃拉姆斯喜爱用这些三度和六度来重复旋律线。（我们在《降 B 大调钢琴协奏曲》终乐章的第二主题中见过它们；更为意料之中的是，能在为约阿希姆而写的小提琴协奏曲中见到它们，甚至能在像《呻吟更为低微》〔Immer leiser〕这样一首内省性的歌曲中见到它们。）第 13 变奏的开头部分正是由于其在中提琴最低音区中的六度才适于演奏，而收束花体句（cadential flourishes）全部包含增音程降 G 大调- A 大调本位，这更增加了乐曲的吉普赛风味。在第 14 变奏中，出现一些更加炫技型的六度，引出了一连串五段变奏，其间，乐思从一首曲子传递到下一首：例如，第 16 变奏就很像是对小号加鼓的第 15 变奏用长笛加巴松管加以滑稽的模仿。到了第 18 变奏，这种喧闹才平息下来，从第 19 变奏到第 22 变奏都是些平静的变奏，彼此间的关系并不明显。只有第 15 变奏在乐曲结构上多加了一个小节，这是一个验证了作曲规则的例外；第 20 变奏中低低的半音则是一个大胆突破与循规蹈矩并存的杰出典范。在第二部分中，起伏的和声使乐曲有离题万里之虞，但勃拉姆斯十分顺利、及时地使它们回归正途（见下页谱例 13。）

前一首变奏，即第 19 变奏的节奏为 12/8 西西里舞

谱例 13

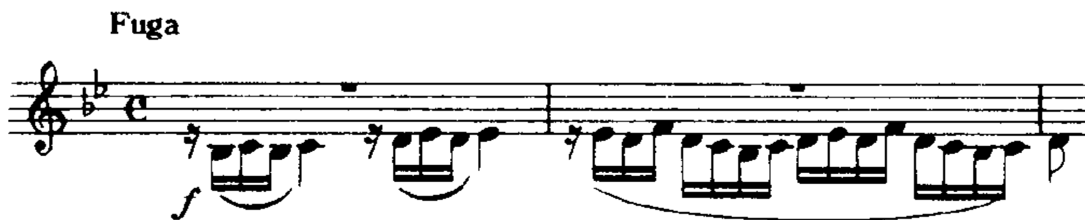


曲。它的标示“轻快、活泼”使它失去了在《圣安东尼变奏曲》中轻柔放松的西西里舞曲的特点，尽管两者都具有把旋律线隐入内部的勃拉姆斯式倾向。第 21 变奏（g 小调）也是如此，其中主题的主要音符只是附带地加以装饰，使它的织体具有一种轻巧性，而第 22 变奏则自然而然地在持续低音上用一种音乐盒（musicalbox）效果将此轻巧性继续下去——这是否是对巴洛克时期的缪塞特（musette）的一种颂扬？这种更加轻松的情绪到后来才出现，但是，如果我们在一首变奏曲中既寻求统

一又寻求对比，我们立即看到的是对比——正如托维所说的那样，“从黑暗中蜂拥而出”。

在令人激动地接近最后的赋格变奏时，人们会要求钢琴家们在弹奏第 23 到第 25 变奏时保持坚定、不变的节奏，而不是如公牛出栏那样冲向第 23 变奏，不给第 24 变奏中的进一步加花变奏留出余地，因为第 24 变奏再次是一段变奏中的变奏。赋格同样要求用一些强有力的节奏冲动来完成，勃拉姆斯是通过引入无处不在的上拍音型从亨德尔主题的开头部分获得该曲的主题，这个音型与前一主题中的十六分音符关系十分密切：

谱例 14



整个乐曲更令人联想到巴赫的了不起的管风琴赋格曲之一，而不是《平均律钢琴曲集》❶ 四十八首中的任何一首，配之以各种转位、增值和二重对位，并且在一个一

---

❶ 也许除第一卷中的那一首 a 小调之外，它在性质上很像管风琴曲，而且勃拉姆斯的赋格与之很相似。

挥而就的属音持续音上有一段冗长的结尾。这表明了一个年不过三十的作曲家技艺日臻娴熟和献身音乐的精神。

克拉拉·舒曼不失时机地研究了这首《亨德尔主题变奏曲》，但是她的日记中有一段却揭示了勃拉姆斯其人性格怪僻乖张的一面：

> （1861 年）12 月 7 日，我又作了一项晚场演出，弹奏了约翰尼斯的《亨德尔主题变奏曲》。我紧张极了，但还是弹得不错，乐曲很受欢迎。然而，约翰尼斯对此不以为然，这令我很伤心。他声称再也不忍去听这些变奏曲，并说听着自己创作的曲子却又无所事事地枯坐一旁，这简直是忍无可忍的。尽管我能理解这种感受，但是，一想到自己竭尽全力去演奏一部作品，而作曲家自己却把它说得一无是处，实在让人受不了……

勃拉姆斯的确是个怪人。他只字未提他的朋友们，尽管目击者都担保说，瓦格纳当众称赞这首变奏曲，说是它们表明“只要有懂得如何处理这些旧的曲式的人，它们仍然可以重放光彩的”。乔治·亨舍尔就记载了一段有趣

而又充满人情味的轶事，它与这首最后的赋格所表现的献身精神不无关系。当时亨德尔和勃拉姆斯正在一位名叫韦格勒（Wegeler）的枢密官家做客，主人拿出一瓶珍贵的罗恩塔勒酒请他们品尝。主人将此酒在酒中的突出地位比作勃拉姆斯在众多作曲家中的地位，听到这话，勃拉姆斯立即要主人“开一瓶巴赫”。

《帕格尼尼练习曲》Op.35

有关帕格尼尼演奏小提琴的活龙活现的传说，只有年轻的李斯特在钢琴上的造诣可勉强与之相提并论。但是帕格尼尼的《第二十四首随想曲》却对各种不同流派的作曲家，如李斯特、舒曼、勃拉姆斯、拉赫曼尼诺夫（Rachmaninov）、布拉黑尔（Blacher）和卢托斯瓦夫斯基（Lutoslawski）等，有着永久的魅力。当然，其主题就是一个合适的变奏曲基本内容，帕格尼尼本人就用它创作过变奏曲。它同样具有炫技特点，事实上是一种神魔般的炫技，而拉赫曼尼诺夫在他脍炙人口的《狂想曲》（Rhapsody）中多次引用“审判日歌”（Dies irae）部分，似乎自然而然地在步其后尘。勃拉姆斯把他的变奏曲称作“练习曲”，并且在发表时把它们分为各有十四段的

两组乐曲，每组中的第14段展开后形成扩展的终乐章，但这并不妨碍一些钢琴家挑选出几段来演奏，而另一些却一口气将两组乐曲全部弹完；后一种做法用彼得·莱瑟姆（Peter Latham）的话说“太乏味”。人们还可以说，这样做既乏味又累人，因为勃拉姆斯的《帕格尼尼练习曲》与大多数十九世纪的炫技性作品不同。后者中有许多演奏起来要比普通听众听上去更难。《亨德尔主题变奏曲》中的赋格是用来表达纯粹的音乐思想的，它毫无浮华、轻巧之处，同样地，《帕格尼尼练习曲》其实也是为了类似的目的把一种钢琴风格与技巧加以整理和规范。

人们对勃拉姆斯的新规矩评说甚多，认为他的这些练习曲从最严格的意义上说仍应归于变奏曲之列。在这个前提下，他如人所料地使用了二重对位法和转位，为的是另一个目的，即用两只手来共同解决音乐和肌肉两方面的问题。从第一组乐曲中的第1和第2变奏里摘录的两段说明了这一点（见下页谱例15）。这些两手之间的交换并不是完全一致的，这和巴赫的许多作品一样，但是右手的八度重叠同样具有练习曲的特性。八度移位是勃拉姆斯钢琴技巧中的另一个基本内容，它要求演奏者能快速地横向移动而不要不规则地节外生枝。甚

谱例 15

(a)

(b)

至在早期勃拉姆斯更为激烈的作品中，人们都很难找到超出八度的非琶音和弦，而他的协奏曲中更费力的几个段落则取决于弹奏技巧与对作品的理解能力了。第一组帕格尼尼练习曲的第 3 到第 5 变奏便证明了这一点。无人能理解得了第 4 变奏中的八分音符琶音，5151 指法是惟一的答案，不是从一指跳到五指，就是从五指跳到一指：

谱例 16

同样地，在第5首变奏中，八度移位不断地用一个半音（移位）的对位法使左手越过右手弹奏。这些交叉弹奏中的三对二之比暗示了一个将在第6至第8这三段同类变奏中公开出现的6/8节奏，并且在第9变奏的伴奏部分中仍有其踪影。然而，在这里，交替和声纷至沓来，使对此进行分析的人目不暇给、耳不暇听。如果对其作更细致的研究，就可确认帕格尼尼主题的结构是完全合乎情理的：这段乐曲自行重复的第一部分是合乎情理的，尽管勃拉姆斯加上了不同的收束；第二部分中的下行模进也是合乎情理的，它们以减值的形式向结尾行进。这几处以及其他几点在音乐类型中数量众多，无法在此一一例举，不过，稍稍留意一下乐谱就能发现它们的存在。

当勃拉姆斯在第11变奏中转而使用大调调性，企图在高音区加强左手重叠部分以使这段乐曲平缓下来时，由于坚持主题框架，使他的旋律特点无从发挥。他在同样是A大调的悦耳的装饰性续曲中发挥得更加自由。帕格尼尼的原有精神以小调调性重现：在第13变奏中炫耀了其八度滑音；在第14变奏中，原主题的主要音程在两手之间交替出现，直到更具勃拉姆斯特色的模式引出尾声为止——这样便产生了一段完全自成一体

的变奏，丰富了这一曲式。在讨论第二组乐曲之前，人们也许会想到帕格尼尼 a 小调主题的“魔鬼般”本质，通常头脑清醒的勃拉姆斯极其自然地喜欢这一点。对此，勃拉姆斯（以及帕格尼尼）是否想起了贝多芬的《克罗采》（Kreutzer）中最热烈的同样为 a 小调的小提琴曲？该曲魔鬼般的特点足以使托尔斯泰（Tolstoy）短篇小说中的人物因激情而去犯罪。

勃拉姆斯的第二卷，在重申主题之后便开始了一个复奏变奏（double variation），即运用各种不同的反复，从而把两段练习曲的价值压缩到一段之中。两手轮流弹奏三度音阶经过句，最终又在几个八度的距离上合奏，产生一种犹如管风琴音栓选配的令人激动的效果。几处转调也同样令人激动而又不掩盖全曲总的结构。人们也许会争辩说，这种手法是以预先了解前一组乐曲为前提的。但这只是作曲家自己的事，而勃拉姆斯无论如何都会停下来，随时采用一些较简单的和声与织体。A 大调第 4 变奏是一支圆舞曲，要求“典雅优美”地演奏，而且一旦加上感情处理，听上去会与其他曲调格格不入：其中天真烂漫的模进由于两手之间十分有趣的宽大间距而不至流于平庸。它是一段“练习曲”吗？在织体和持续音配置上也许是的——在风格上也是如此。其圆舞曲

节奏继续作为炫技成分以小调调性悄然而归，而第 6 变奏中带装饰音的三连音琶音则保持着小提琴的效果，只有第二部分中的几个过低的低音除外。处理不好三对四之比的钢琴手们会发现第 7 变奏是一段十分有意思，但又是真正的练习曲：

谱例 17

Var. 7

p leggiero e ben marcato

在这里，由于三拍进一步细分为横贯该节拍的三连音十六音符，使得节奏问题更加复杂化了；但是一旦成功，其效果十分动人，尤其是（如我们预料的那样）在两手交替弹奏时。这首乐曲可能被克拉拉·舒曼列在“女巫般的变奏曲”名单上了。第 8 变奏再次是纯粹帕格尼尼式的，它模仿了最高把位的和声与拨奏，这表现在左手的逆向进行中。（一个不同版本——用小号字体印刷的、从而是二等的？——加上了更多的和声，却牺牲了总体特色。）第 8 到第 11 变奏形成了它们特有的内

部对称现象，中间两段要求刚健有力，而外面的两段则要求轻快敏捷。第 10 变奏中格外和谐的效果得自于持久的倚音，这些倚音靠本身的能力引出了一些声震云霄的琶音。第 11 变奏在轻快程度上与第 8 变奏相称，其中使用了“隐含的八度”（blind octaves），即把真正的八度与单个音符混在一起的技巧，造成了一种闪烁不定的效果，这个效果因第二部分中几处有趣的起伏和声而得以加强；同时，这个技巧也在同一点上滑稽地模仿了前一段变奏。

勃拉姆斯在这两组乐曲的终乐章里运用了极为不同的方法，值得加以比较一下。在第一组中，他强有力地开始了第 14 变奏，高潮接踵而来，只是在强度上降低以便获得“额外的”变奏，然后在最后一页上重新逐渐形成高潮。然而，第二个终乐章实际上是一个长长的渐强，这一安排早在第 12 变奏中就已做好；在两组乐曲中，第 12 变奏都是为了建立一个与众不同的调性——F大调。在这一阶段做出这样一种变化经常是贝多芬的尾声中的一个特征，它能给原调性的回归增加新鲜感和戏剧色彩；而且，在《迪亚贝利变奏曲》中大得多的音阶上，贝多芬则是拖到倒数第二个赋格出现时才采用了这个手法。勃拉姆斯的做法比较温和，第 12 变奏是该组

中旋律最浪漫的一段，它宽广的6/8节拍每隔一小节就给人一种典型的3/4拍的感觉。它这种情绪也影响了第13变奏，使之勉强地回到a小调上，突然在第二部分反复时冲动地变成一首更加响亮的悔恨之歌。这里的“动机”是一个下行音阶，带有几个加了强重音的增值音程，即用升D代替D本位音，在第14变奏中也欢快、俏皮地采用了同样的乐思。和过去一样，真正的终乐章从这段的结尾处展开，并且包含了三段附加的、几乎不加任何无关紧要之装饰的变奏。

这部《帕格尼尼练习曲》作于1862和1863年，发表于1866年。此后，勃拉姆斯似乎很久没再创作钢琴独奏曲，而且再也没有创作钢琴变奏曲。另外两组键盘器乐变奏曲，一组是为钢琴二重奏而作，一组是为双钢琴演奏而作；它们必须与我们所谓的“第二方面”相提并论，但由于所用乐器有别，只能放在单独的章节中加以讨论。

为单钢琴和双钢琴创作的二重奏

在莫扎特时代之前，为在单一键盘上四手联弹而作的乐曲实属罕见。五个八度的音域使两个并肩而坐的成人很难施展其技艺，尽管这对当时在伦敦访问演出的九岁的莫扎特和他的姐姐来说并不成为问题。然而，莫扎特早期的《C 大调奏鸣曲》K.19d（作于伦敦）之后还有四部同样的作品，其中两部是成熟的杰作，它们确立了钢琴在室内乐中的重大地位。舒伯特充分利用了音域更宽的键盘，他创作了更多的二重奏曲，也许可以视为四手联弹二重奏演奏家们的保护神。贝多芬直接创作的二重奏曲则要少得多，但他接受了这一形式，把它作为一种有用的替代物，甚至把他的弦乐四重奏《大赋格》（Grosse Fuge）改编为钢琴二重奏。出于经济上和家庭中的原因，在较早一些的保留曲目中，不论是真正的二重奏还是改编过来的二重奏，都无可能使用两架钢琴。勃拉姆斯对两种体裁均有涉足，尽管他的两首双钢琴作

品都以其他形式出现过，并且曾把他的管弦乐曲改编为二重奏和双钢琴二重奏曲，或者认可了别人将其管弦乐曲改编为这两种乐曲。在舒曼患病期间，勃拉姆斯同克拉拉一起弹奏了各种二重奏曲，其中包括舒曼的《东方景象》（Bilder aus Osten，为一组六首即兴曲）以及由他的管弦乐《序曲、诙谐曲和终曲》改编的二重奏，这无疑给了克拉拉很大的安慰。克拉拉抱怨说和勃拉姆斯合奏很不容易："他弹奏时太随心所欲，多一个或少一个四分音符也满不在乎。"在此同时，病中的舒曼写下了一个美丽宁静的主题，他认为该主题是已故的舒伯特和门德尔松的幽灵赐予他的。这个"最终主题"（Letzte Gedanke）后来成为勃拉姆斯的一首大型四手联弹二重奏曲的主题。

《舒曼主题变奏曲》Op.23

克拉拉·舒曼在 1862 年 7 月 1 日写信给约阿希姆，激动地提到了勃拉姆斯寄给她的一首交响乐曲第一乐章的开头几个小节（就是那首《c 小调交响曲》，但少了引子部分，他过了十四年后才完成了这部作品）。她又写道："你知道他根据舒曼的最终主题写的四手联弹变

奏曲，对吧？它们也同样了不起。”最后还提到他们很欣赏改编成二重奏曲式的舒伯特《d 小调四重奏》、《C 大调五重奏》和《八重奏》。请不要把这首《舒曼主题变奏曲》Op.23 与 Op.9 混为一谈，前者的创作年代与《亨德尔主题变奏曲》为同一年（1861 年），但是，如果它们是为听众而作的话，那显然是为更为亲近的听众而作的。第 1 变奏在上声部有一些装饰性十六分音符——乐谱中的“第一声部”和“第二声部”两个术语，用在真正的二重奏上令人生厌——但这些十六音符引向第 2 和第 3 变奏中更为丰富、明亮的织体。然而，降 e 小调的第 4 变奏却因其阴郁的八度和沉静的鼓声效果而具有挽歌的性质。这段乐曲的意义更为充分地体现在魔幻般地等音转到 B 大调上，为下一段做准备，该部分是温柔轻快的 9/8 拍，由两位演奏者轮流弹出勃拉姆斯式的三度和六度，形成一个安慰的主题。以后四段变奏的顺序安排似乎有更大的随意性，尽管第 8 变奏（g 小调）中隐隐约约的匈牙利风格明显地带有其自身的“含意”。不过，在第 10 变奏中的降 E 大调凯旋式的最后进行曲里，一切都有了归结，尽管它的加附点节奏庄严肃穆如葬礼一般，而整个作品在此处带着对原始主题的眷恋渐渐结束了。

如果说该作品中最佳的时段为那些平静沉思的部分，这并不是在贬低该乐曲，因为勃拉姆斯需要像第 6 和第 9 变奏中更合乎常规的力度来凸显这些时段。按照四手联弹作品的最高标准，也就是说按照莫扎特和舒伯特的标准来衡量，勃拉姆斯的更为丰满的织体需由管弦乐团来演奏，而当时他却不愿指挥管弦乐团。不过，他选择用钢琴来演奏是与他的标题（topic）相符的，这是他本人和舒曼的特有方式。正如爱德华·斯派尔（Edward Speyer）在他的回忆录《我的一生和我的朋友》（My Life and Friends）中所说的那样，这首钢琴二重奏如果融入私人感情的话，甚至具有治疗的效果。斯派尔是一位酷爱音乐的人，他漫长的一生（1839～1934）使他有机会接触到几代著名作曲家。有一回勃拉姆斯带他去参加了一次克拉拉·舒曼的学生的聚会：

> 他们好像都认为自己是被召集来听勃拉姆斯演奏的。但是勃拉姆斯却拒绝演奏。于是他和克拉拉·舒曼就由谁演奏发生了争执，这是司空见惯的事。争了一阵之后，他俩达成妥协，由两人合奏勃拉姆斯所作的美妙的四手联弹变奏曲，其主题是舒曼的降 *E* 大调主题……这是 *1* 月的一个阴冷灰暗

的上午，但突然有一束阳光从窗口照射进来，照亮了这两位伟大艺术家德高望重的脸。这是一幅多么感人、难忘的景象呀！

圆舞曲和匈牙利舞曲

若是不简短地提及这些家喻户晓的舞曲，任何对勃拉姆斯钢琴作品的综述都是不完全的，这些舞曲使他的名字甚至在教养较低的社会里也妇孺皆知。《圆舞曲》Op.39，尤其是第十五首，被人改编得太多太滥，使人往往忘记它们一开始是一些四手联弹的二重奏曲。勃拉姆斯搬到维也纳后，与施特劳斯家族的音乐接触更多了。他曾在一份乐曲手稿中借用了《蓝色多瑙河》(The Blue Danube) 中的主要主题，并且注上了“可惜不是约翰尼斯·勃拉姆斯所作”几个字。他没有、也不可能与之争个高下，但是他给圆舞曲节奏注入了他那严肃的北方日耳曼技艺并且主要采用的是最简单的二部曲式。这种影响也有其相反的作用，比如，从《第二号交响曲》第一乐章中的类似圆舞曲的第二主题里可见一斑。对他有最直接影响的是舒伯特。勃拉姆斯一直以演奏舒伯特的钢琴曲为乐，是后者把各种舞曲以同样的方法归作几

个组曲。勃拉姆斯的两卷《情歌圆舞曲》（Liebeslieder waltzes）就具有浓郁的维也纳风格，但是，凡是演奏过或听过这些加了声乐四重唱的舞曲的二重奏家们会发现，如果没有声乐部分，演奏会变得黯然失色。赖梅尼指控勃拉姆斯抄袭的四组《匈牙利舞曲》原先也是四手联弹乐曲。德沃夏克的《斯拉夫舞曲》亦然。在两人的这些作品中都有一些广为流传的舞曲，其流传之广远远超出了钢琴家们闭门欣赏的范围。德沃夏克把他自己所作的全部舞曲以及勃拉姆斯的部分舞曲改编成了管弦乐曲。

《f小调奏鸣曲》Op.34b

勃拉姆斯惟一的一首双钢琴奏鸣曲的材料与他的《钢琴五重奏》Op.34的材料完全相同，但它的副标题“取自五重奏曲”表明它更早的前身形式是一首有两把大提琴参加的弦乐五重奏。因此可以说，这个双钢琴版本代表了勃拉姆斯寻求理想乐器的一个中间阶段，他就是用这个形式和卡尔·陶西格一起于1864年在维也纳合奏了这首乐曲。当时克拉拉·舒曼远在俄罗斯举办巡回音乐会，她对于勃拉姆斯与敌对阵营中的一位高手的成

功合作有些担忧。勃拉姆斯对弦乐四重奏版本有他自己的疑虑，两个键盘合在一起加强了乐曲的力量和整体性，同时也保留了交替圣歌（antiphony）式的对话效果。然而，这样一来便失去了弦乐的丰富性，使这首奏鸣曲的整体部分受到批评，批评的理由不是其音乐内涵，而是因为它带有一种由管弦乐改编而来的味道。它没有在弦乐版中的缓慢乐章，没有第一乐章尾声中的和缓沉思的部分，也没有终乐章前“逐渐延绵”（poco sostenuto）的引子（见下页谱例 18）。

即使在最后一个版本中，孤独的钢琴家有时也会发现自己的左手在担任一个不在场的第二大提琴的角色，比如在谱例 18 中最低谱线上的第 3 至第 5 小节里便是如此。那首《钢琴五重奏》在整体上表现了两方面的最佳部分，该乐曲正是在这个形式上受到艾弗·基斯（Ivor Keys）一定程度的详细分析，该分析见于“BBC 音乐导读”系列中的《勃拉姆斯：室内乐》一书。但是，双钢琴演奏版本的重要性在于，它成为数目有限的经典保留曲目中一个真实可信的大型作品。它的织体均匀一致，有利于研究这部作品的基本构造。

谱例 18

Finale
Poco sostenuto
pp
pp
cresc.
cresc.

《圣安东尼变奏曲》Op.56b

私下演奏改编成二重奏的管弦乐作曲是司空见惯的，而且对于预感一下即将举行的首场演出也是很有价值的——但是《圣安东尼变奏曲》则不同于照例从交响曲改编过来的双钢琴曲。如同他的 Op.34 五重奏曲一样，勃拉姆斯给两个版本标上 Op.56a 和 56b，以表示两者地位不分高低。为人熟知的标题“海顿变奏曲”现在普遍受到怀疑，因为（据专家分析）海顿本人从一支管乐古组曲中借用了一个传统主题，而勃拉姆斯正是从同一出处得到这个主题的。这回勃拉姆斯再次选择了一个明确无疑的变奏曲主题。而乐曲第一段中的五小节乐句则给了他额外的发挥余地。技艺上的修琢和严格的细节安排都十分出色，但此时已是 1873 年了，距他上一首变奏曲，即《帕格尼尼练习曲》，足足有十年之久。

不论在哪个版本里，此时对位法比以前运用得更加流畅，尽管在第一变奏中，只有优秀的钢琴家才能把第一、第二小提琴、中提琴和两把大提琴的连音八度配合好——见下页谱例 19 中的第一钢琴部分。这里的二重对位（均匀的八分音符先是在上部，三连音则在下部）

谱例 19

I

f

f

II

f

I

dim.

II

dim.

用第二钢琴的反复降 B 部分坚决地保持在适当的位置上，而引人注目的对位结构明确地与《圣安东尼》圣咏本身的收束相关。在第 2 变奏（降 b 小调）中，第一钢琴始终在弹奏管弦乐版本中的管乐部分，第二钢琴则弹奏管弦乐版本中的弦乐部分。在此处和别处没有为交替弹奏而两琴互换的意图，这样便减少了双方发生直接冲突的危险，而许多双钢琴作品都有这种特点。第三变奏的第二部分里有其自己的交替圣歌，这一段中的装饰成分大都放在第二钢琴部分里了。第 4 变奏是一段对位精品（tour de force），其中每一部分的反复将流畅的十六分音符伴奏部分在十二度的二重对位上转位，这是一个难得出奇的手法。艺术中隐藏着艺术，高贵的悲怆效果并不取决于学院式的分析。但是，第 5 变奏中的快速 6/8 诙谐曲不是要求就是有赖于演奏者的颖悟，正如它要求弦乐和管乐在节拍上毫秒不差一样。它在击键的轻巧程度上包括交叉重音（cross-accents）和三比二节奏，后者则是通过将其转变为钢琴曲中的“隐含八度”而得以强调的。甚至连不了解管弦乐版本的演奏者也肯定会对第 6 和第 7 变奏的互补性作出反应，第 6 节奏要求管乐演奏得精确无误，随后主要是弦乐色彩（及柔和性）的西西里舞曲。勃拉姆斯给神秘的、急风骤雨般的第 8

变奏配上了加弱音器的弦乐和十分微弱的管乐，包括短笛和低音巴松管。在双钢琴的版本里，他延长了松散的琶音部分并略去了在 Op.56a 中原有的几处：第一部中由单簧管和短笛奏出的弦乐颤音，其收束为降 G 大调，以及第二部结尾处由双簧管和法国号奏出的内部旋律。这些地方原可以轻而易举地汇为一体，而且从这些地方可以毫无疑问地看出，双钢琴的形式在创作时间上要早于管弦乐版本。在这两种形式中，第 8 变奏均因其独特的对位而为人称道。

在终乐章中，勃拉姆斯同样也没任其自由发展，而是继续在取自主题的五小节固定低音之上恪守变奏的规矩。在该乐章的第九次陈述（statement）中，第一钢琴的旋律线在每一小节上都有一些宽广但节奏别扭的二分音符三连音（minim-triplets）。几乎无人会否认，更加直截了当的管弦乐版本同样显得更为自然、优雅。它作为一个选择提供给钢琴家。固定低音最终接替了小调调性的旋律线，从而导致乐团再度庄严地合奏出使用无可非议的降 B 大调的“圣安东尼”主题。如果没有这个终乐章，还会有《第四号交响曲》中的帕萨卡利亚舞曲吗？注意一下钢琴变奏曲创作时期是如何因其将勃拉姆斯带回到他很久不愿过问的管弦乐创作之中而告结束

的，这会很有意思。《圣安东尼变奏曲》的两个版本弥合了两者之间的差距并且提供了进入下一阶段的途径，在这之后，很快就有一些管弦乐作品问世了。就钢琴这方面而言，勃拉姆斯可以稍作修整。他的“第二方面”已实现了其目的并且成绩不恶。

第三方面——较短的钢琴作品

此时，勃拉姆斯早期的规模更宏大、整体性更强的钢琴奏鸣曲以及变奏曲创作时期已经一去不复返了。管弦乐创作吸引了他，在写完《圣安东尼变奏曲》之后的五年之中，他成功地完成了他的前两首交响曲和《小提琴协奏曲》。在他创作协奏曲那一年，亦即1878年，他完成了Op.76的八首《钢琴曲》（Klavierstücke），从而显示了他在键盘上的表现手法更其娴熟。这些乐曲的标题就叫“钢琴曲”，与他今后创作的所有独奏作品属于同类体裁，其中包括Op.79的两首更为刚健有力的狂想曲，它们自身独立成篇，当以单独的“作品”论之。按照各自的特性，最喜爱的副标题变成“间奏曲”或“随想曲”——前者在整体上更加柔和、引人深思，而后者则更加热烈、刚健有力。

八首钢琴曲，Op.76

这些作品中有几首可能完成得早一些（但究竟是哪一首呢?），它们整齐有序地发表在两本乐谱中，每卷各有两首随想曲和两首间奏曲，这样做似乎出于商业上的便利而非艺术上的考虑。勃拉姆斯与伊丽莎白（Elisabeth）和海因里希·冯·赫佐根伯格（Heinrich von Herzogenberg）夫妇之间有着亲密的友情，他们彼此就勃拉姆斯的乐曲写信交换看法。1878 年 11 月，伊丽莎白写信恳请他寄去几份“他们企盼已久的间奏曲”的乐谱。这几首曲子他曾在 9 月里一次拜访中为他们弹奏过。据说，伊丽莎白娇媚动人又精通音乐，她特意要她还大致记得（如果不是毫厘不差的话）的《间奏曲》Op.76/7 的主题。然而，她又在信的后半提到一处“渐快和渐慢”（stringendo and rall）以证明勃拉姆斯弹奏得太随意，这在我们看来，她的记忆力实在够敏感的。她提到的那个主题见谱例 20（取自发表的乐谱）：

谱例 20

Moderato semplice

p

勃拉姆斯给她寄去了其中几首的手稿，伊丽莎白又将手稿交给一个“慢性子的”莱比锡誊抄人——只留下了《b小调随想曲》（Op. 76的第二首），她舍不得将其出手。这首乐曲由一位学音乐的英国年轻学生“当场”誊

抄下来，这位学生据说也写过“几首最可爱的加沃特舞曲和萨拉班德舞曲”，她名叫爱赛儿·史密斯（Ethel Smyth）。

因为喜爱刚才提到的随想曲的嬉闹魅力而不假思索地买了勃拉姆斯的 Op.76 中前四首乐谱的人，发现其中用了随想曲这个标题的第一首竟然展现出一幅阴晦的暴风雨景观，他们即使不惊慌失措的话，也许会不由自主地大吃一惊。勃拉姆斯在这里使用随想曲这个术语似乎有其反讽的意味。这个字（Capriccio）的字面意义是“随心所欲”（caprice），他用它来掩盖躁乱不安或悲观的情绪，而在他的七首钢琴曲中有六首竟然用的是小调调性，这很难说是一种偶然。（然而，另一方面，他怎么能把感情迸发的 Op.118/1 以及极其戏剧化和悲怆的 Op.118/6 称作“间奏曲”呢？也许这些标题根本就与内容无关，或者是，当内容十分清晰时，标题本身则是随心所欲的了。）舒曼也许会把升 f 小调的第一首作品称作“夜曲”（Nachtstück），克拉拉则说它“极难演奏”。技术性的困难大多在于开头的那段闷而不发的赋格（见下页谱例 21），它很快就冒出火苗，成为一段胁迫的渐强，甚至在进入平静的大调收束时继续难为弹奏者的右手。

谱例 21

Un poco agitato
Unruhig bewegt
sotto voce
(sotto)

其中的对比与其说是情绪上不如说是手法上的，它和一个渴望的、如歌的主题一起出现，该主题则主要是多情的而非安慰性的。它对莫扎特在其《朱庇特交响曲》（Jupiter Symphony）终乐章中处理得兴高采烈的四音符动机持有一种绝望的观点，并令人回想起勃拉姆斯 Op. 10《叙事曲》最后一首中标明的钢琴曲织体。与他的“第二方面”相关的是，勃拉姆斯在增值和转位中处理这个乐思是很有意义的。再回到谱例 21 上，他同样用《帕格尼尼变奏曲》的方式将左右两手的材料互换了

一下。

但是，最受人喜爱的《b 小调随想曲》（第二首）尽管是小调调性的，却完全是轻松愉快的，如同舒伯特的广为流传的 f 小调《瞬想曲》（Moment Musical），在表面上看，两者有几处相似的地方——如在简单的左手伴奏部分和关系大调的快速对比中。彼得·莱瑟姆写道，在这首乐曲中，“吉普赛人在他的钢琴独奏曲中仅仅只出现过一次”，但他们衣着整洁、井然有序。勃拉姆斯的变奏技巧用不同的服饰将一再回复的主题打扮起来，而在假装热情的中央部分之下的连续断音则要求演奏者能够使自己的技巧与作曲家的技巧相称。在这里，高音降 B 以“等音为升 A”的方式找到它们回家的路，这成为伊丽莎白·冯·赫佐根伯格信后附言的另一话题，她提到勃拉姆斯的演奏意味深长，他“能使音符在各种类型的钢琴上都婉转动听”。乐曲的尾声中幽默、优美与和声手法并行不悖、浑然一体，渐渐消失。

随后是两首间奏曲（第三、四首），克拉拉·舒曼称之为两颗“小珍珠”。尽管人们对其标题有所保留，这两首曲子建立了一种模式，供许多后来的间奏曲效仿：情调温柔，中央部分非但没有干扰这一情调，也许还加深了它。然而，其中也有个别的不同之处，降 A 大调

的第三首运用了一个简单的 ABA 三段体，在结尾部分又回到 B 上，而降 B 大调的第四首则实际上是一个小型的奏鸣曲式的乐章。它有一个用三度和六度表现的明确的收束-主题，先听到的是 g 小调的，后来又在主音中出现；一个发展部在降 C 大调的边远音区上盘旋，事实上却从未在此处安顿下来。稍微留意一下 Op.76/4 中的精致织体及其内部连音音符，就会想起库普兰《神秘的巴里加德》（Les Baricades Mistérieuses）。这很难说是偶然的，因为勃拉姆斯通过与克吕桑德（Chrysander）合作出版而熟晓库普兰的键盘乐作品。克拉拉则对此并没有他那么高的热情："我常常感到惊讶，今天又有同样的感觉，他对巴赫之前的老一辈大师们这么感兴趣……"

在 Op.76 的第二"卷"中，两首随想曲中间夹着两首间奏曲。《升 c 小调随想曲》Op.76/5 又是一支动荡不安的曲子，右手为 3/4 拍，左手是 6/8 拍，双方一直争论了 18 个小节，随后左手平静地敲出 3/4 的节奏。然后，这些相互冲突的冲动交替进入一个回到开始部分的高潮。但是在这首乐曲中，勃拉姆斯的节奏实验更深入了一步（它们使克拉拉·舒曼大惑不解），出现了一个 2/4 节拍，形成它自己的第一主题之变奏。尾声中的右

手奏出的音符表现了主题的要旨，它的开头部分极其复杂，摘录如下：

谱例 22

《A 大调间奏曲》（第六首）在运用三对二方面要轻柔得多。它以一个摇摆不定的赋格开头，赋格中的和声只够用来以一种巴赫式的方式暗示出旋律，但又很快产生出一个更具声乐特点的旋律线。升 f 小调的“三声中段”完全是旋律般的，可以与 Op. 118/2 中相应的部分加以比较，后者是勃拉姆斯稍后创作的一首间奏曲，调性相同，情绪对比也相近。a 小调的第七首就是伊丽莎白·

冯·赫佐根伯格提到的那首。谱例 20 中的序段被展开成一个带反复的二段式主题，其表情全靠第一拍（first-beat）不协和和弦与延留来表现。整首乐曲由一个更为严肃的引子与尾声构成，有点类似《爱德华叙事曲》Op.10/1 的开头部分的悲切凄凉情调，尽管相比之下更受限制也更缺少戏剧性。勃拉姆斯对于是否把最后一首《C 大调随想曲》归入这组乐曲有些犹豫；这很奇怪，因为这是一首欢快动人的乐曲，它有一个令人震颤的高潮并且在结束前有一个动人的停顿时刻。一旦掌握了它，这首乐曲弹奏起来愉快悦耳——但也许是因为这个缘故，谨慎的勃拉姆斯起初发现把它放在这组乐曲中显得太外向了。

后两首随想曲，即 Op.76/5 和 Op.76/8 强调了一个在本书开头时顺便提到过的特点（见《降 e 小调诙谐曲》的讨论），勃拉姆斯情有独钟的三比二，简单用等式表示如下：♩. ♩. = ♩ ♩ ♩ 这种在两拍的时间内实现三拍，或在三拍的时间中实现两拍的交叉节奏是一种在文艺复兴时期和巴洛克音乐中就十分常见的、具有悠久历史的技巧；而在舒曼的《钢琴协奏曲》终乐章中含混不清的节奏曾令众多指挥家和钢琴家（其

中无疑包括勃拉姆斯本人，有人见过他在“狂热地”练习这首乐曲）额头冒汗。对勃拉姆斯来说，在3/4拍中奏出6/8或3/2的引诱力成了他一大癖习，过分地加以运用，反而失掉了部分应有的效果。他的动听的《情歌圆舞曲》中几乎没有一首例外，就连勃拉姆斯在演奏莫扎特的《c小调钢琴协奏曲》中的华彩乐段时都在高潮处转为6/8拍节奏，就好像在拙劣地模仿他自己的风格似的。在歌曲《永恒的爱》（Von ewiger Liebe）中也是如此，他在唱到最后几个关于永恒的爱的歌词时中断了伴奏——这难道是他忍不住流露出来的一丝玩世不恭的意味，或者仅仅是卖弄技巧？似乎可以公平地说，在短期的意义上来看，勃拉姆斯在旋律与和声方面的才分要胜过他的节奏方面的才分。他生来就不能继承贝多芬节奏中的巨大的戏剧性力量与变化，尽管贝多芬的《第五号交响曲》中的敲击声在勃拉姆斯的许多早期作品和他自己所作的《第五号交响曲》c小调乐章中回响。他更具个人特色的标志是在他的管弦乐杰作中经常出现的跳跃的短长句模式，它总是在《第二号交响曲》抒情的第一乐章、《小提琴协奏曲》和《降B大调钢琴协奏曲》中同一处突然出现，加强了呈示部收束的活力。

两首狂想曲，Op.79

在熟悉了前面一些作品的大部分内容之后，这两首乐曲采用了更加宏大的方式，好像管弦乐的嘹亮风格（完全可以理解地）一时在勃拉姆斯的键盘乐风格中得到反响。他把这两首狂想曲献给伊丽莎白·冯·赫佐根伯格并且在一开始将它们命名为《随想曲》（激动的急板）和“十分热情洋溢地”。请再次注意这些小调调性的组合：第一首是 b 小调，第二首是 g 小调。在 1880 年出版时，他建议用它们现在的标题，伊丽莎白的回信似乎反映了勃拉姆斯对这件事的想法：

> 关于你的请求，你知道我一向倾向于使用这个含混不清的词“钢琴曲”，就是因为这个词含意不明了；但可能还行不通，这样的话，我认为“狂想曲”则是最好的名称了，尽管这两首乐曲的明确无误的曲式似乎与人们对狂想曲的概念多少有些不符……那好吧，就让这两首（对我来说）无名的乐曲披上你的狂想曲这件朦胧的外衣吧！

狂想曲的辞典定义是“一种情绪变化不定的乐曲”，类似于一首即兴而作的作品，这一定义肯定与以上两首乐曲不相符。这两首乐曲中的感情是充沛的（全具有暴风雨般的激情），但其形式则处于坚决的控制之下。第一首有一个完整的“从头反复”（da capo）和尾声，第二首外表完全是奏鸣曲式的。但是根据勃拉姆斯的一般原则来看，两首之中没有一首能够当做或误认为是真正的奏鸣曲乐章。两首开头的情绪都是发展部而不是呈示部，其中一些动荡不定的模进本身倒合乎人们对“狂想的”这个定语的概念。

《b小调狂想曲》Op.79/1实际上是一开始就在它引人注目的起始乐句中使用了突兀的转调和用自由二重对位法表现的首尾相接的交接，然后才出现一个稳定的属音小调收束（见下页谱例23）。

这个带有令人激动的上升八度和交错下降的收束-乐思后来还将被戏剧性地延长，整个过程自然能在“从头反复”中再次听到。勃拉姆斯是否像往常一样一直在练习巴赫的作品？BGA（巴赫协会）已有十多年没向他提供键盘协奏曲乐谱了。从演奏得最多的巴赫《d小调协奏曲》的第一乐章中引用一小段便可表明它是“衍生”于一个更系统的类别（见下页谱例24）。

谱例 23

谱例 24

这首狂想曲中伊丽莎白喜欢的一个特点是，d小调主题的第一部分早早出现，但是“第二主题”的所有迹象均被一段起始材料的更长一些也更激烈的展开所打断。它被用来使这个被暗示的主题在辉煌的宁静之中作为B大调的中央部分或“三声中段”来完成自身。这是一段带有迷人的五小节短句的缪塞特（musette），该短句随着持续低音的音高变化而变化，以促成转调。这个自然音旋律最终以舒伯特的方式在大调和小调三度之前徘徊，从而有利于轻松、合理地回到起始部分。我们会不会一成不变地重新从头至尾地弹奏出开头的一系列戏剧性事件呢？显然，勃拉姆斯是这样想的，但是他通过加上一个尾声来避免产生机械的对称，在这个尾声中，缪塞特主题的原型在低音部忧郁地出现。就连B大调的结尾部分也难说能使人摆脱这种气氛，直到最后两小节之前，那些低位C调本位音一直在影响着它。（也许在一个扩大的规模上，勃拉姆斯关于“随想曲”的特殊含意与这个标示相去并不太远。）在弹奏时要注意：原先的“激动的急板”完全可以只用“激动的”代之，因为此曲的本质要求在第一小节中就清晰地奏出那些十六分音符三连音。这些三连音和贝多芬的《f小调奏鸣曲》Op.2/1起始主题中的三连音一样，变成了一个“动

机”。使用更稳定的速度将有助于而非降低激情的效果，它依赖于这些细节，但在平淡无奇的急速行进中它会丧失殆尽：它能使 B 大调“三声中段”翩然而至而无需在速度上作剧烈改动——而勃拉姆斯根本未标明这一改动。

在由威利·冯·贝克拉特（Willy von Beckerath）给勃拉姆斯画的一张著名的素描中，作曲家津津有味地吸着一个雪茄烟蒂，一边用左手越过右手弹着钢琴。他弹的曲子可能就是《g 小调狂想曲》。在这首乐曲中，第一主题里的两手交叉弹奏法是出于乐曲的需要而不是炫耀技艺，它使右手能继续奏出内部和声。（在《降 B 大调协奏曲》第二乐章中，从第 67 小节开始之处和其他一些地方，由于同样的原因，也出现过类似的经过句。）这些洪亮的弹奏手法，加上恰到好处的支持音符，这是勃拉姆斯钢琴作品的典型，而且总是精心地筹划好的。在这首狂想曲中，其效果是丰富的，只有持有偏见和粗心的演奏者才会把它看成是“一团糟”。（但是，有人也抱怨勃拉姆斯的配器乱糟糟的。托斯卡尼尼〔Toscanini〕指挥交响曲的最大特长之一就是清晰，这靠的是一丝不苟地注意各内在部分之间的平衡，同时又重视勃拉姆斯本人所给的标示。）《g 小调狂想曲》中的“第一主

题”就是一个使用得当的标示，因为此处运用的是精确的奏鸣曲式。典型的短长格节奏很快就以一种连接主题的形式出现，尽管这些短长句用的是从一开始就随处可见的三连音节奏。在进行曲般的第二主题中，加附点八分与十六分音符是否应当适应这些三连音还是与之不同，这是一个有待解释的问题。勃拉姆斯是不是又在采用早期的传统记谱法？然而，这一主题在发展部中的增值，以及他对二（或四）比三的偏爱，支持的是与之相反的观点。

第二主题的内部与外部三连音在一个属音持续音（起初是 d 小调的）上徘徊，它们有一个类似于在早些时候的《降 e 小调诙谐曲》中提到过的、有些沉闷的效果。是故意与抱负不凡的第一主题形成对比？然而，当发展部进行时，这一效果在和声上受到三连音的限制，直到再现部时段才任其如出笼之鸟自由飞翔。《g 小调狂想曲》给人一种宿命论的感觉，因而在本质上有别于前一首 b 小调，尽管后者也有其狂暴躁动之处。发自内心深处的人声绝不能使《g 小调狂想曲》的收束有所缓解：所允许的只是对最终收束稍加延长，由一个突如其来的贝多芬式姿态来结束之。托马斯·哈代（Thomas Hardy）如果是位作曲家的话，他也许会写出这首 g 小

调，但几乎不可能写出上一首《b小调狂想曲》的，原因之一是，尽管两首乐曲之间有几个相似之处，但演奏起来却是大相径庭的一对。

为公开演奏和为私下演奏的作品

勃拉姆斯在此后的十多年中未再发表过一首钢琴独奏作品，但钢琴家们几乎用不着抱怨，因为他在1881年完成了《降B大调钢琴协奏曲》，他以其特有的幽默将它形容成“一首带有一点点诙谐曲风格的小小钢琴协奏曲”。让独奏者感到疲惫的诙谐曲加大了这首已是大型作品的分量，非同寻常的四乐章结构整个成为保留曲目中最费力但最有价值的作品之一。在此同时，勃拉姆斯在由西姆罗克（Simrock）于1893年出版的五十一首系列练习曲（Uebungen）中列举了他对钢琴技巧——特别是与他本人的风格有关的技巧——的看法。这些曲子并非像肖邦的练习曲那样作为音乐艺术作品提供给大家，而是以教学的方式探讨了各种各样键盘乐体裁及问题。它们一开始鼓励人们在最密集的半音位置上进行五指练习，逐渐将手法扩大到在勃拉姆斯作品中大量出现的程式，特别注重用特定手指持续弹奏的音符。第五十

一首亦即最后一首练习曲提出了掌握《帕格尼尼练习曲》第二卷中的隐含八度变奏曲的一种方法。然而，在正常意义上，勃拉姆斯的作品在多大程度上是一种炫技呢？按照克拉拉·舒曼的说法，在早期，他的技巧是惊人的——如果技巧被认为是一种达到某个目的的手段的话。要是没有“严师的命令”，他几乎不可能酝酿出（并弹奏出）他的两首钢琴协奏曲中的独奏部分。到后来，作为一个作曲家，他有正当的借口为自己没那么多时间和真正的必要进行练习而辩护。勃拉姆斯传记的著名作者理查·斯佩希特只是在他一生的最后十年中与他相识，却对十分有助于理解他最后几组钢琴曲的他的弹奏方法作了评价。斯佩希特声称这些钢琴曲中有许多是他在“勃拉姆斯本人的房间里”头一回听到的，而且是根据手稿弹奏的。他继续写道：

> 他每一次——而且每一次都以不同的方式——都给我留下不可磨灭的印象。他当时已经放弃了所有的音乐会演出，因而也不再有规律地练琴了。他的技巧可以应付在他本人的作品中能遇到的任何难点，但并不令人眼花缭乱；他经常像是在弹给自己听，这样便能在胡子底下轻声哼出最精彩的地方，

> 同时又一点不引起别人的注意。他在大声弹奏时有时击键很重，但弹的却是奇妙、芬芳、如歌的、充满光影变幻的优美片断。我敢肯定，我从未听过别人弹奏勃拉姆斯的钢琴曲能像作曲家本人那样弹法……他是全身心地在弹奏。

在讨论勃拉姆斯“第三方面”最后这些具体表现之前，需要作一个简短的回顾（Rückblick）。在写完 Op .79 中的这两首狂想曲之后，他继续沉浸在管弦乐创作之中。在《降 B 大调协奏曲》之前完成的是《悲剧序曲》与《大学庆典序曲》，在《降 B 大调协奏曲》之后完成的是最后两首交响曲和为小提琴和大提琴而作的《二重协奏曲》。钢琴曲的创作则又停顿了很长一段时间：当然除了在协奏曲中的钢琴部分以及钢琴继续在室内乐与歌曲中占一席之地之外。

在写完《第四号交响曲》六年、写完《二重协奏曲》（他的最后一部管弦乐作品）四年之后，勃拉姆斯再次转向钢琴独奏曲的创作。这也许比不上贝多芬在心力交瘁地完成《第九号交响曲》和《庄严弥撒》（Missa Solemnis）之后回到弦乐四重奏创作上那样发人深思和有反省意义，尽管它也同样有从公众世界退回到内心世

界的意义。它揭示了勃拉姆斯精神与性格的内核深处，当他从交响曲成功创作之中解脱出来，变为一个为人熟悉的、基本上是浪漫主义的作曲家时，许多人认为这才是“真正的”勃拉姆斯。这并不影响人们对他在更大型的古典形式上得之不易的成就所怀有的敬慕之情。这些交响曲有其自身的长处，而且，正如勋伯格所暗示的那样，它们没有直接与之相匹敌的对手。它们靠自身的财富流传于世——作为它们的缩影的勃拉姆斯后期的钢琴曲以相反的方式也同样为人称道。

人们有时争论说，这笔财富尽管十分巨大，却来自于极为谨慎的投资。甚至可以这样批评勃拉姆斯，说在他的大型作品中，他总想把他所有的材料全放在同一家工厂即同一个思维发展过程中加工，这是钢琴变奏曲循规蹈矩时期形成的结果。人们很难想像，比方说贝多芬，能从《第五号交响曲》第一乐章的抒情第二主题上发展出一段赋格来。然而，勃拉姆斯的主题，不管多么动听如歌，都完全不可能形成赋格，即使连《第二号交响曲》的起始主题和《第四号交响曲》中缓慢乐章的起始主题也不例外。他着迷于交叉节奏，这一点我们已经说过，以后还将提到。他会第一个承认他既没有贝多芬那样的大胆，也没有他那样大胆的质朴。可以这样说，

他宁可建一座桥也不冒险跳过一道沟壑，但他是一位非凡的造桥人。做一个直接的比较便可更有力地说明这一点。贝多芬的《G大调钢琴协奏曲》终乐章与勃拉姆斯的《降B大调钢琴协奏曲》终乐章都以一个节拍较快的尾声结束。贝多芬在将近尾声时似乎给了独奏者完全的自由，通过一段降为五度的不惹人注意的拨奏来维持其统一性，而回旋-主题的这个简单的特点正是使新的速度进行下去所需要的。勃拉姆斯则更加谨慎、精工细做：他把逻辑置于戏剧性之前，用一段充满精致细节的变奏使尾声的结合部天衣无缝。

对技艺的迷恋与勃拉姆斯的本性及其音乐密不可分，尽管胡戈·沃尔夫对他的《降B大调协奏曲》通常总这么评论说："凡是能津津有味地吞下这首钢琴协奏曲的人也许会镇定自若地盼望着饥饿的到来。"能看到勃拉姆斯的这部作品及其他作品的创作过程，的确会是一件有意思的事，但是，尽管他显然打过草稿，他像平时对待许多未经认可的作品一样，把这些作品有条不紊地付之一炬。他在与赫佐根伯格夫妇、克拉拉·舒曼及约阿希姆的通信中提到过几处想法上的变化，其中改动最大的要数《B大调三重奏》Op.8的两个版本了，这两个版本创作时间相距甚远，分别作于1854年和1891

年。他的理想仍然与早期的大师们以及除巴赫之外的维也纳经典作品的理想一致。他谈到海顿的《G大调第八十八号交响曲》时说，他希望他本人的《第九号交响曲》听上去与前者一样。他就作曲给乔治·亨舍尔提出的一些忠告可能得自贝多芬：

> 打住，打住，并且一遍又一遍地不断回头修改，直到它成为一个完整、精美的艺术品，一个音符不多、一个音符不少，每一小节都无法再改进为止。美与不美，这完全是另一回事，但它“必须”是完整无缺的。

《幻想曲》Op.116
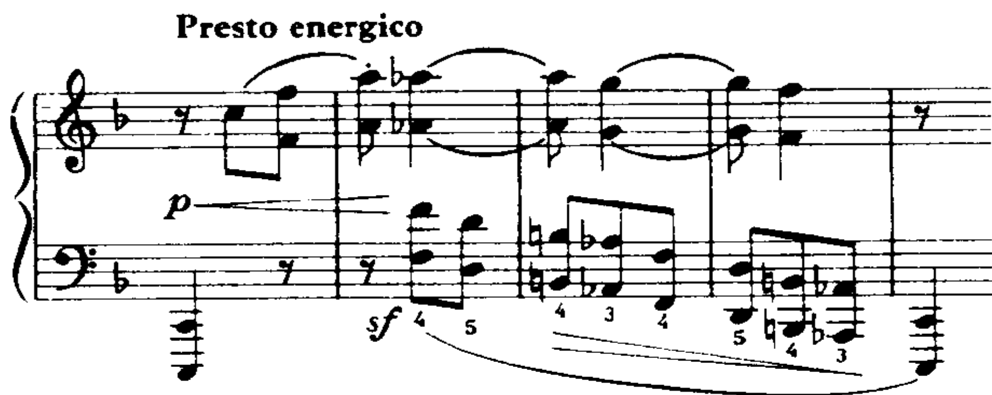
这七首乐曲的总标题很奇特，因为其中间奏曲与随想曲相杂，这与 Op.76《钢琴曲》一样。由于“幻想”是舒曼最喜爱的术语，而勃拉姆斯当时正在参与出版一个新的舒曼作品集的准备工作，所以用这个标题也许有一个秘不告人的目的。1892 年 11 月，他同意帮助克拉拉编纂一卷（舒曼）“遗作”，在此同时他还寄给她十一首他的新作，克拉拉形容这些作品“充满诗意、激情、

情趣和情感"。此时距舒曼给她写信谈到他的《童年情景》已有五十四年了，这是一组三十首左右的小品（他后来从中选出十二首，加上一段后奏曲"诗人的话"）。这些曲子不是为孩子而作，而是有关孩子的，它们如画的标题令人在成年后遥想起儿时的经历和情感。有人曾告诫过克拉拉忘掉自己是个"钢琴大师"。勃拉姆斯的这些后期作品当然不在乎标题叫什么，而且也没有孩子般的天真，可是，尤其是那首间奏曲的怀旧情调勾起了克拉拉的回忆，使她旧情复萌，回想起舒曼多年前写的几组作品来。

然而，在 Op.116 中，随想曲保留了原先的小调的热情，好像特意要明显地突现间奏曲似的。《帕格尼尼练习曲》的影子笼罩着第一首 d 小调。不用说，在一段有力的 3/8"急板"中很快就出现一些三比二模进，但开头部分本身（八度和反复音符）跨越了小节线，形成了一种切分节奏，其中的第三拍承担了大部分重音和主要的和声变化。另一个更重要的乐思（见下页谱例 25）将重音移回到每小节的第二个八分音符上。

这些频繁的音级变化，加上不时在半音和弦中悄然而起的三比二模式，使这首乐曲从许多方面——节奏、力度、织体和调性等——来说，都是令人兴奋的。当第

谱例 25



一主题以升 c 小调出现在框架式的和弦“很弱”中时，产生了一个特殊的勃拉姆斯式效果。但是，随想曲的奇特性质在这样一种客观分析中无法加以解释。它是戏剧性的，但缺少足够的材料，变幻不定且幽暗朦胧，时而迸发的炫技部分不是为理性上的专注所抑制就是悄然而遁——直到进入高潮的最后一页为止。当双手之间的卡农在键盘上响起——至此，这种手法勃拉姆斯事后几乎可以置之不用——时，一些更为生动的阴影涌入最后的收束之中。简言之，尽管它的技巧复杂，仍然只是一首“私下弹奏”的乐曲。它反映了而不是展示了一种炫技方式，这样便合乎理查·斯佩希特亲耳聆听晚年的勃拉姆斯弹奏后所做的记载：“他弹奏时总好像只为自己在弹，完全忘掉了他的听众。”

Op.116 的第二首是一首 a 小调间奏曲，它恢复了

真正内省的勃拉姆斯风格：一段柔和的行板，几乎就像一支萨拉班德舞曲，带着静静反复的收束和最小限度的装饰。它在其音阶上再现了一个勃拉姆斯特意为自己而创制的曲式，即一个包含一个或几个诙谐曲式的插段的较慢的乐章。这里的单一插段或“三声中段”由熠熠闪光的分解八度组成，左手部分为之加上了细微的半音起伏，而它的 3/8 节拍则需要根据第一部分中的四分音符小心地加以分节；在第一部分中，伴奏部分主要是三连音。分段的复小节线并不打破其连续性，该乐曲也不能认为是在真正地转调——只是在返回时转为主音大调，随后没有多久又要求改变一下调号。中央部分有一个印刷出来的版本，其中把右手八度中闪着微光（shimmer）的部分删除了，以使上旋律线更加清晰，但这样做说不上是更可取的。

Op.116 与 Op.76 一样，是以两个“组曲”形式出版的——但一组为三首，一组为四首。人们又会问，这些乐曲的前后顺序有什么意味，因为它们仍然彼此独立，几乎找不出“奏鸣曲”模进的痕迹，比如，像舒曼从舒伯特的第二组即兴曲的特征与调性架构中发现的那种模进。Op.116 中的“第一组”把间奏曲放在两首随想曲之间，明显地形成一种对称。但是“第二组”有三

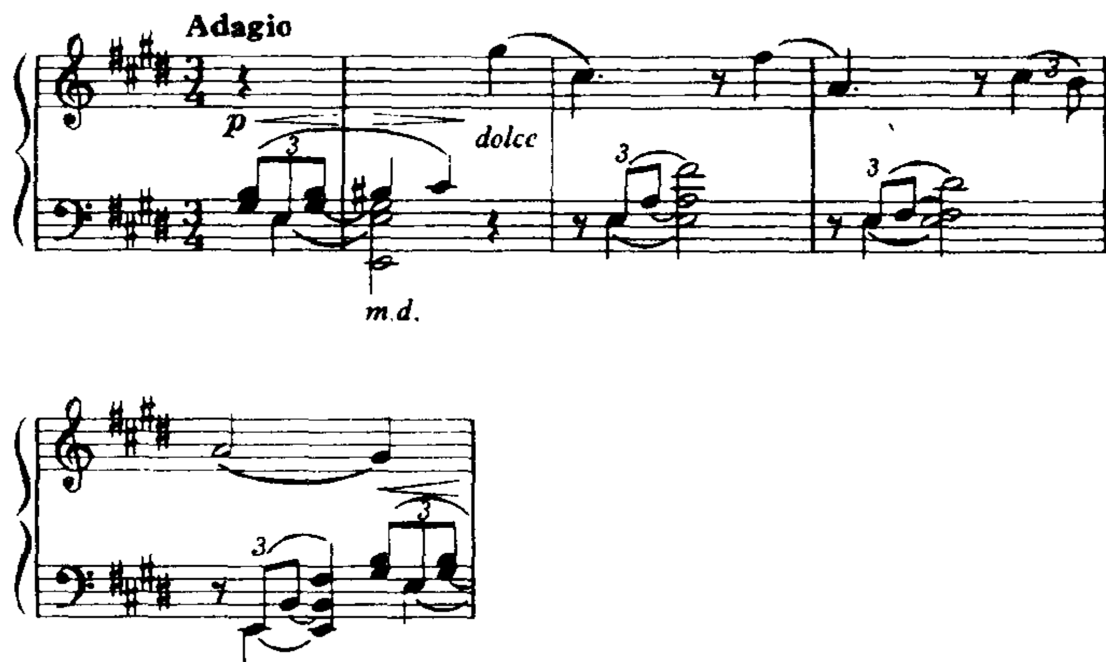
首间奏曲（E大调、e小调、E大调），其对称性被最后一首激烈的d小调随想曲无情地打破了。这里似乎有一个很好的借口让人们挑挑拣拣，大多数钢琴家就是这么做的，勃拉姆斯很可能也这样做过。然而，回到第一组上来，其中的g小调随想曲（第三首）里的激情似乎不那么令人信服，因为此时它们太为人所熟悉，早在Op.79《狂想曲》中就已经更让人信服地表现过了。这首随想曲中的“从头反复”略有变化，这看上去和听上去像是拼命要避免单调乏味。单独弹奏这首乐曲时，它尚可称具有一种过了时的“狂飙”效果，在其中央部分（降E大调）的英雄风格中还有一个很有传统色彩的对比，这令人想起创作奏鸣曲时的年轻得多的勃拉姆斯。但是，与之对称的另一首随想曲（即全组第一首）中所具有的奇特的独创性，在此首中却踪影全无了。

全为E大调的第四和第六首间奏曲中，最初情绪的产生全靠轻柔地运用了导向升C的半音经过音升B。作为一种表现手法，这个通过升高半音的属音（通常在一个内在声部里）形成的进行，给人一种企盼与怀旧的浪漫主义联想——且不提它与《特里斯坦》（Tristan）种种时隐时现的联系。它是十九世纪俄罗斯音乐（如鲍罗廷〔Borodin〕和里姆斯基-科萨科夫〔Rimsky-Kor-sa-

kov〕）的一个特写，但勃拉姆斯对此并不感兴趣。他对瓦格纳推崇备至，但这并不能使他服气《特里斯坦》中一目了然的半音体系。（也许正是怕自己不如对方，他才这样对亨德尔说："如果我早晨看到它，这一天都气不顺。"）然而这些半音早就是调性语言的一部分了——想一想莫扎特吧！——而勃拉姆斯并不比瓦格纳更少受半音之神奇力量的吸引。当然，他更有节制一些：Op. 116/4 的开头是一段左手演奏，给人安慰的应答一开始整个是自然音阶的（见下页谱例 26，请注意，用右手越过左手以增加深度）。当半音升 B 音到后来在乐曲中更强烈地表现出来时，它们或是转入合适的调性，或是渐渐地减弱。不管它有什么样的企盼，这首间奏曲是对 Op. 116/2（a 小调）中小调调性企盼的应答，同时，一个带有竖琴般伴奏的丰满而又贯彻始终的主题完成了这首在宁静中回忆起的情感之田园曲。

下一首 e 小调间奏曲因其在两手之间往返的探索性不协和和弦而使其乍看之下具有一种纯粹的理性追求。它的弱拍和弦与强拍的单个音符引起艾伦·罗斯索恩（Alan Rawsthorne）的注意，将其与肖邦的《降 A 大调叙事曲》中欢快的第二乐章作比较，找出其不足之处。然而，这种比较是不成立的：勃拉姆斯在此处并无

谱例 26



意追求魅力或轻松，而且，他标明“轻盈优美与略带内心情感的”（con grazia ed intimissimo sentimento）也许是有意要产生一种反讽意味。内心情感不一定总是田园风格的——了解勃拉姆斯的一生及其外在特点就能证明这一点——但中央部分与尾声用内心的热情消释（resolve）了乐曲中的种种张力，这内心的热情超越了纯粹的作曲需求与哲学上不偏不倚的态度。

第六首也是 E 大调的，它却没有提出这类内心世界的问题：它是最受喜爱的一首间奏曲，其中的升 B 经过音此处是在内声部上，极大地突出了起始主题的地

位。但是真正的旋律又在何处呢？作为一个苦练而成的擅长对位的作曲家，勃拉姆斯甚至在宁可不声张的情况下都油然想到了二重对位法。在这种非正式的情况下，几乎不需要卖弄自己的学问，其中隐在背后的对话性质并不会使人误解这首乐曲的“独白”本质。升 g 小调的中央部分以三比二为基础，它在进行时只暗示了其成为男高音和女高音（或女低音?）的二重唱的可能性——这是否又是一个宁静中的回忆?

最后一首 d 小调随想曲排除了所有这类为人熟知的思想。它似乎是勃拉姆斯的更大型作品的一个分支，再现了（而不是令人联想到）《c 小调第一号交响曲》中激荡不定的情感，并且过度突出了一个基于减七和弦的突兀的音型——这是一个要求（用贝多芬的话来说）“审慎”使用的基本成分。这首随想曲肯定是轻率之举，因为开头的部分引出的只不过是一段“三声中段”，它那犹疑不定的交叉节奏效果让演奏者和听众都感到不知所措。从第一乐思中衍生出来的一段“渐强”违背了直截了当的三段体，这种手法要是让肖邦运用的话，则要精致得多（罗斯索恩也会同意这一点）。在最后，勃拉姆斯再次采用了他的“帕格尼尼”风格，把减时七度转入 3/8 拍的和弦来结束之。一组（或数组）钢琴曲可能

要求有情绪与速度的各种对比；但是，Op.116 中的几首间奏曲正是“后期”勃拉姆斯作品的精华所在，这个特点他又全部表现在下一组乐曲之中。

三首间奏曲，Op.117

当施纳贝尔（Schnabel）把 Op.117 中的间奏曲拿去给他的老师莱谢蒂茨基（Leschetizsky）看时，对方惊讶不已的表现不啻是给他的热情浇了一盆冷水。在一个钢琴技艺高度发展的时代，怎么可能弹完一段貌不惊人的“行板”之后再来上一段，翻过此页后面还有第三段？因此，这三首间奏曲（头两页尤为流行）很少放在一起弹奏，但试一下是很有益的。每一首都有其阴郁的情绪和内部对比，但彼此之间具有足够数量的不同织体与处理手法。第一首降 E 大调上方有一段在后期勃拉姆斯作品中罕见的题诗：选自赫德的德文版民歌集中一首苏格兰摇篮曲里的几行诗句（如同 Op.10 中的“爱德华”那首一样）——“安睡吧，我的孩子”（Schlaf sanft, mein Kind)。民歌似的、具有大师级之“简洁”的曲调使乐曲一上演便很受欢迎，有人曾试图将其改编为管弦乐，但没有成功，这说明了乐曲本质只适合于钢琴演

奏。它的主题巧妙地出现在乐谱的一个内声部上，这要求演奏者极其讲究平衡。然而，即使在此处，勃拉姆斯都费了一些心思以自娱。在第13和14小节里，他开始用3/4而不是6/8的节拍来摇动摇篮，给右手的下音符中加入一种模仿；当这一段重新出现时，他恢复了欢快的6/8拍，但从上述模仿中衍生出一个严格卡农——见下页谱例27。

由于“更柔和的”（più adagio）间奏中更为深邃的思想，演奏家必须“完全忘掉他的听众”，并且注意要自始至终地时而持续弹奏右手下音符时而又弹奏上音符。勃拉姆斯对待这类记谱细节越来越认真细心，下一首降b小调间奏曲（第二首）中就有许多此类例子，不胜枚举。乐曲开头部分像是一段主题尚未听到的变奏，旋律线隐而不露，而不是一目了然，这种效果很容易让一开始就把上半部“弹成一个曲子”的演奏者给破坏掉。勃拉姆斯再次规定这些音要“双重抑制”（double-stemming）它们来使之持续，这位有经验的作曲家多费笔墨或吝惜笔墨不是没有道理的。关键在于这些像影子一样的琶音在具有热情的和声，调性为关系大调降D的中央部分里要服从于潜在的主题。也许“中央部分”的说法不正确，因为Op.117/2超越了同一作品中其他

谱例 27

(a)

dolce

poco a poco rit

dim.
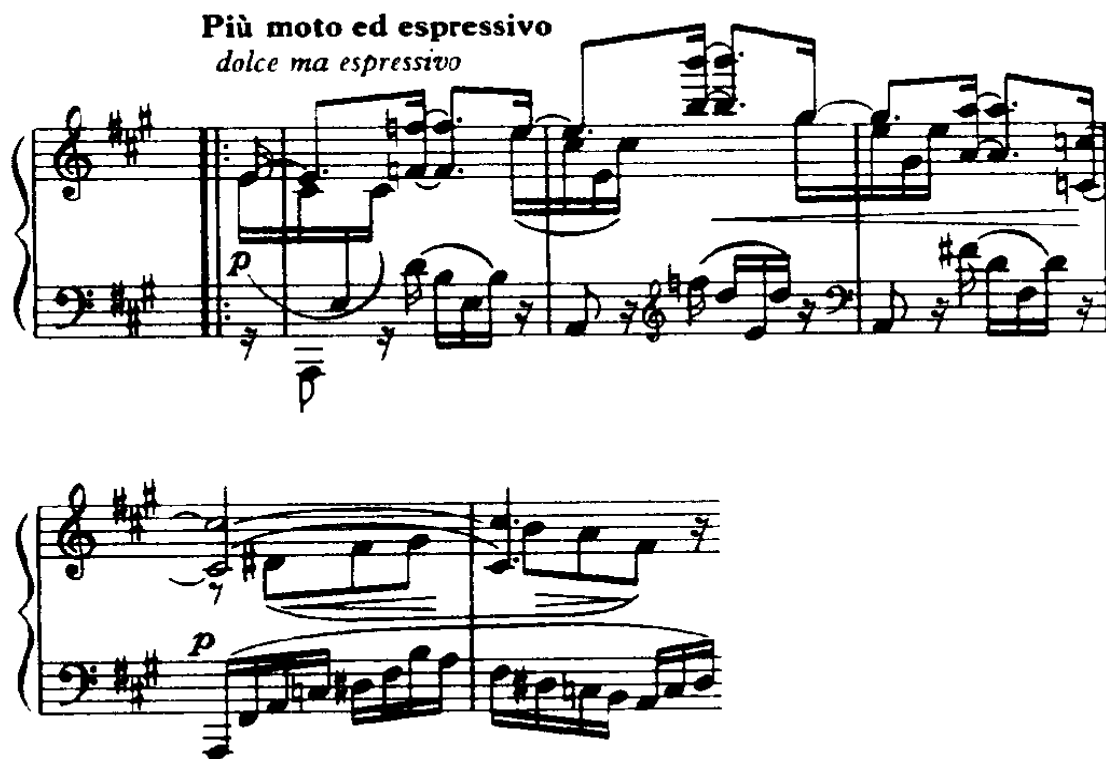
(b)

乐曲的较简单的三段体，形成一个包含“单主题的”第一和第二主题的小型奏鸣曲式。在结尾处，降 D 大调的主题转入主音小调（尽管多处存在转为降 B 大调的

可能性)，这一转换在莫扎特的小调调性回调（returns）中有许多先例，但是，在持续音上的丰富的管弦乐式嘹亮效果更令人联想到勃拉姆斯《第一号交响曲》中的忧郁情绪（例如第一乐章中从第273小节往后的部分)。

《升c小调间奏曲》Op.117/3的开头更为阴郁。一个哀伤的齐奏主题，其相邻的音符由连线连成一对一对，是勃拉姆斯更晚的作品《四首严肃的歌》（Four Serious Songs）中第一首的先知音。他对死亡的悲观态度与莫扎特的“我们生存之真实目标”恰成对比，在他许多非声乐作品中都能察觉出这种深深的悲悼情感。但是，尽管刚才提到的那支歌曲《因为它走向人们如同走向兽类》（Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh）发出激烈的抗争之声，这首间奏曲却在勃拉姆斯全部钢琴作品中织体最为美妙的两页乐谱中找到了安慰。虽然在此处的调性为A大调乐曲却具有（对他来说是不可避免的）小调的起伏音调（见下页谱例28中的F本位音与C本位音)：

谱例 28
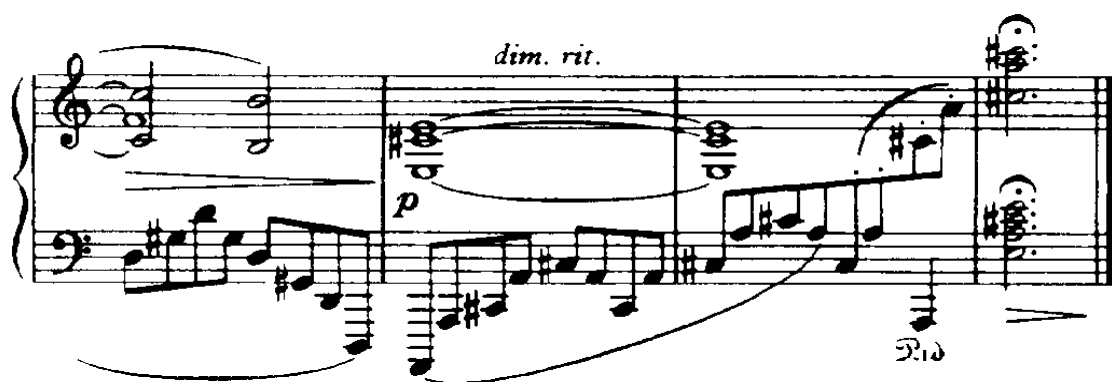


六首钢琴曲，Op.118

伊丽莎白·冯·赫佐根伯格死于 1892 年，享年四十五岁，她的死肯定增加了勃拉姆斯的悲观情绪。她的丈夫也是位作曲家，他继续与勃拉姆斯保持通信："我最终还是买下了你的辉煌的《钢琴曲》（Op.118 和 119），并且预订了令人愉快的五十一首指法练习曲（Uebungen）。盼望能聆听舒曼夫人弹奏我最喜爱的曲子。"但

是克拉拉此时已年过七十，体力下降，听觉不佳，在1896年就去世了，比勃拉姆斯早一年。她的精力从未达到过勃拉姆斯的难度较大的钢琴作品所要求的水平，但她仍然能够从弹奏较柔缓的间奏曲中得到乐趣，这类乐曲勃拉姆斯后来又写了几首。这些乐曲不是全都像Op.117中的三首那样内省。Op.118/1和118/4似乎继承了以前的随想曲的风格，但这个标题自此再也没有用过。第一首是《a小调间奏曲》，充满热情，有一个宽广的、包揽一切的主题，只为了从头至尾建立起它的原调。乐曲的开头部分突出了降B音符，给人一种强烈的F大调的风味，并且将短短的头“半部”引入一个以它的属音C大调为调性的收束。与下行主题相交的是几个上行的、典型地分布开来的琶音，这些琶音一看便知是勃拉姆斯的手笔。一个上升三度跟着是一个上升六度，省掉了传统三和弦中的一个音符，这种“开放的”效果可能会因语法与和谐上的缘故而受到摆布并发生变化，而反对发出一个加重的不协和和协连同其解决（除了在低音部之外）的告诫则是一个古老的普遍概念。然而，请注意勃拉姆斯是如何在结尾处保留这个三度－六度模式的，在此处，大多数作曲家在上行过程中的某个地方会触及和弦中的五度（见下页谱例29）。这个指痕

清晰无误，也许还具有一种象征意义。勃拉姆斯喜欢三度和六度，但是，如果把此例中的片段转成 F 大调的话，这些音程就变成 FAF 了，这就是他自从早年与约阿希姆合作时就念念不忘的座右铭："自由而幸福"(frei aber froh)。

谱例 29



这里的大调结尾自然而然是为 Op.118 的第二首《A 大调间奏曲》作准备。由于第四和第五首的关系相近，这似乎表明有一个比以前更具体的意图，要使它们成为明确的"一组乐曲"(set)。
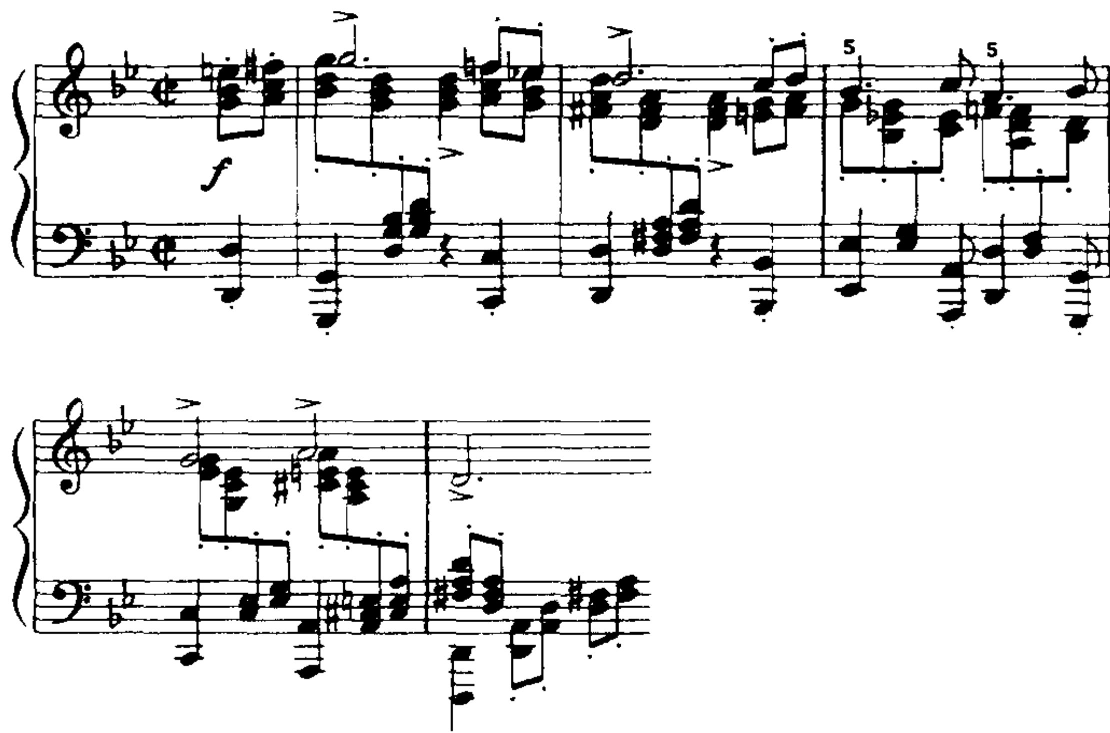
第二首尤为美丽动听，在技巧上也适合训练有素的业余琴手演奏。它包含不少对位手法，但它们彼此十分相似，几乎难以看出是对位的，这是对隐藏了艺术之艺术的礼赞。开头的几个乐句无论用什么方式来看都是热情、自发的。它们可以加以转位（第 34～36 小节）或

者用作另一个主题的低音部（第31~34小节），而且自始至终有一种主要因自然和声而产生的丰满感。其“三声中段”是升f小调的（比较一下Op.76/6），而且在其进行中，敏感的听众也许能觉察出增时、卡农和二重对位。事实上，有一个密集卡农就隐藏在全曲最令人心醉的段落中的左手和弦内，这一段就是一个转向升F大调的“很弱”（pianissimo）。从这个中央部分的收束开始，勃拉姆斯“建了一座”回到起始部分的“桥”，这样就证实了它与主题之间微弱但又关键的紧密联系。他这样做一刻也没“放弃美与情感”（勋伯格语），而这种美与情感是无法如此容易地加以分析的。

至此，将出现两个令人惊奇的标题。Op.118/3是一首热烈的g小调叙事曲，这个标题勃拉姆斯从早期的Op.10组曲以来在钢琴作品中还未用过。它以一种昂首阔步的英雄风格开头，很快就变得更安静，一些那不勒斯（Neapolitan）和声使之黯然，但是用了一个精致的高潮来结束第一部分。（已经为我们所熟悉的三段体用一个小调结尾代替大调结尾，以其戏剧性的差异完全再现了这个高潮。）一个贯穿始终的节奏模式引起了一个演奏上的问题，它与演奏《亨德尔主题变奏曲》时遇到的一些问题相似，其严重性表明了勃拉姆斯的失误。简言

之，主题里的主要音符——它们在人们的想像中应当像辉煌的小号一样嘹亮——这样放置使强有力的和弦伴奏通常能将其湮没殆尽：

谱例 30



在节奏中应该听到的是 ♫ | 𝅗𝅥.　♫ | 𝅗𝅥.

到了听众耳中却经常是 ♫ | 𝅗𝅥　♩ ♫ | 𝅗𝅥　♩

甚至是 ♫ | ♪ ♩.　♩

这便使一个挑战性的姿态中出现了一段雷格泰姆（rag-time）。这几乎不可能是勃拉姆斯的本意，若是听到他本人弹奏这首乐曲便能明白这一点。如果有持续的管乐与弦乐形成对比，就不会出现这种问题，而实际的记谱法不允许有含混不清的地方：用钢琴演奏时，随着伴奏部分减弱，对一个技艺娴熟、听觉上又对钢琴上不可避免的“渐弱”十分敏感的钢琴手来说，这也绝不会成为问题。这种时段出现在中央部分过程中的一个偏远的调性上，该中央部分是一个通过奇妙的转调引入的摇篮曲。在此处，严谨的作曲家用附加的八分音符符尾区别出不会被持续音混淆的左手和声变化。

下一首间奏曲（Op.118/4）是一首奇特的 f 小调作品，起先完全是两手之间的受压抑但又不安分的交换。彼得·莱瑟姆在为《音乐大师》（Master Musicians）系列丛书撰写的一本书中恰如其分地说它“充满了卡农但有些阴郁”。一段降 A 大调的新发展——人们总不能老是讨论三声中段和中央部分——在谱纸上看上去像是另一首纯理性的练习曲，左手亦步亦趋地与右手的一举一动相配合，但实际上却产生一种热情的旋律效果。再现部分是高潮式的、暴风骤雨般的，而且在形式上很自由，但是，最终的 F 大调和弦却能从容、安静地消逝——是
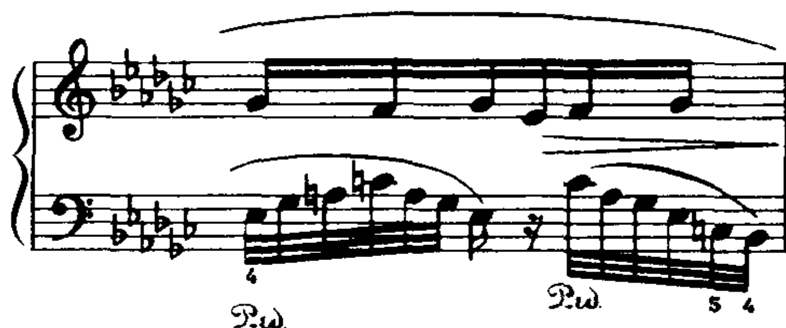
为同样调性的第五首作准备？第五首又是一个“令人惊讶”的标题：浪漫曲——其主题与其说令人安慰不如说是安逸的，而其旋律线任何人吟唱时很快就会发现它既动人又难以把握。它的旋律在何处（人们就 Op. 116/6 也会如此问道）？——在上声部还是在富于八度的内声部里？显然两者之中都有，因为不可能将两者分开：这些旋律与时时浮到表面的下声部交替出现，但从未听到它们单独出现过。其曲式亦是三段体的，中间有段间奏在摇摆不定的低音“固定音型”（ostinato）上以连续不断的变奏贯穿始终（就像肖邦的《摇篮曲》〔Berceuse〕）：每隔四个小节在和声上都有一种奇怪的西贝柳斯风味，在主要的 D 大调中有一种利地亚式的混合升 G，但是对参加过演唱勃拉姆斯《安魂曲》中的持续音赋格（调性亦同）的人来说，这段乐曲听上去并不那么陌生。

人们一度流传说勃拉姆斯把 Op. 118 中最后一首当做尚未动笔的下一首交响曲缓慢乐章的材料，这首《降 e 小调间奏曲》极具悲剧色彩从而富于戏剧性。然而，回到理查·斯佩希特追述勃拉姆斯在最后的年月里弹奏其作品的第一手材料上来，如果把这么一首充满秘密的乐曲拖到“音乐厅耀眼的灯光下面”，在他看来无疑是

亵渎神灵。尽管如此，交响曲可以保留其不为人道的秘密，而最伟大的室内乐中的隐私则可以公诸于众多听众，尽管听众也是由个人组成的。作为一次实验，不一定要发表甚至公演，但勃拉姆斯的忠实学生也许会把这首《降 e 小调间奏曲》改编为管弦乐，以单簧管与竖琴的二重奏来开头。这种想法不无道理，因为勃拉姆斯的左手乐谱无疑像是竖琴部分（见谱例 31），而且他后期喜欢上了单簧管，并为理查·米尔菲尔德（Richard Mühlfeld）写了一整套作品。他是在1891年听到迈宁根

谱例 31

Andante, largo e mesto



管弦乐团演奏米尔菲尔德的作品的，那是在他完成并出版 Op.118《钢琴曲》的前两年。钢琴家们可以从这类实验甚至这种想法中学到许多东西，尽管在悲切的主题之延长部分里加上一些重叠三度的问题上，人们会持不同意见：是用弦乐还是木管乐，但肯定要选用几对相互交错演奏的管乐器？不论用什么器乐，至此尚未启用的管弦乐团的其余部分将从降 G 大调的新主题出现开始，逐一加入演奏——直到大高潮突然消失，再次使这部分的乐手们分散演奏并归于沉寂为止。

四首钢琴曲，Op.119

这组最后的组曲很可能是与上一组组曲同时创作的（均发表于 1893 年）。它在逐渐活泼生动的气氛中实现了一种异乎寻常的统一性——如果作曲家确实想实现这

个统一性的话。Op.119/1《b小调间奏曲》，对克拉拉·舒曼来说“如此哀婉甜美，尽管有许多不协和和弦”。它无疑在速度还是在情绪上都是一首“柔板”；而降E大调的狂想曲则完全不像是出自晚年的勃拉姆斯之手，它令人想起精力充沛的、年轻得多的勃拉姆斯。然而，它在风格上是由介于它和第一首之间的两首间奏曲作了准备的，先是有激动的情绪（第二首），然后有愉快的心情（第三首）。在由刚才的Op.118/6激起的实验动机之下，这首完整的钢琴曲的起始音量说明这又是一次实验。那首《降e小调间奏曲》用一个向主调上行展开的传统琶音作为结束。处于同一位置的Op.119/1的开始部分形成了一个绝妙的等音转调，将下一个（但听不到的）降G大调琶音音符改变成一个以三度下行结束的升F。当然，这只是一个主观愿望而已，因为在一组组曲的结尾与另一组组曲的开头之间，几乎不可能存在任何有目的的纽带；但是，降e小调的悲切哀婉之情到了b小调中似乎可以抹去一部分，而三度对位（第5和第7小节）不管有意与否都加强了其继承性。

从Op.119/1开头部分听到的下降三度早就成为勃拉姆斯的特征——从《f小调奏鸣曲》的行板到《第四

号交响曲》的起始部分乃至以后的作品均如此。（在《四首严肃的歌》中，这些三度表现了死亡之痛苦，但是在涉及死亡之安慰时，它们转为上行的大六度，这个简单的技巧在以这种艺术效果运用时使人内心感到温暖。）在《b小调间奏曲》中，它们被延留下来从而产生了克拉拉所谓的“不协和和弦”，而这首乐曲的销魂（魅力一词分量太轻）之处，部分在于由解决建立的一些新的和声复合体，就像中国的七巧板一样。其他预期的特点仍然存在，而且，像 Op.118/2 那样，在此处完美地形成一体：在第4小节里，左手开始应答右手的卡农，D大调的中央部分在其主题向往达到高潮时，不可避免地使交叉节奏告一段落。下降三度由于经过音而有所改变，但是这些附加的音符其实是“经过”，像巴洛克惯例中以及勃拉姆斯小心地指明的那样。真正的释音留给了倒数第二小节，这是一个完全合乎古典原则的解决：至此，这个七巧板之谜才得以“解开”。

第二首间奏曲（e小调）极端的“单主题”作品，因为它一再以各种方式和变奏返回到其第一乐句上，这些建立新调性（a小调、f小调）的企图都为时不长，造成一种不安定的气氛，这一点在“略为激动地”的记号中已作了归纳。它保留下来以便使自足的 E 大调部

分继续展开其思想，尽管该乐思本身亦是起始部分的又一个变体，它将旋律轮廓转变为一段优雅从容的圆舞曲(见谱例 32)。对这一点的短暂记忆形成了尾声。

谱例 32

(a) Andantino un poco agitato

p s.v. e dolce　*sost.*　*sf*

(b) Andantino grazioso

molto p e dolce

第三首 C 大调尽管叫间奏曲，却具有小型诙谐曲的特性。只是随想曲这个术语具有的更为动荡的联想，才使勃拉姆斯打消了采用它作为此曲标题的念头。乐曲十分机智、有趣、紧凑，几分钟便可演奏完，而其中的机智并不排斥出现在最后一页上的轻柔的抒情色彩。其间甚至还有一处不多见的自我模仿表现在对交叉节奏的

诙谐处理之中，这种手法勃拉姆斯在别处则运用得十分严肃。这些交叉节奏是主题中固有的，大多是作为一个内在部分被听到和展开的（又一处故意的模仿?），而它们最初的含混性增加了乐曲的诙谐、机智之特点。

在这种轻松的风格之后，最后一首《狂想曲》Op.119/4 势必毫不妥协地显得稳健、严肃。然而，现在说它“不像晚期作品”也许不正确，因为这最后一组作品亦可视作对勃拉姆斯的复杂、有时是矛盾的性格的一个慎重的总结。Op.119 中的三首间奏曲是互补性的：《b 小调间奏曲》沉思默想，《e 小调间奏曲》简短、不安分地玩弄让位于大调调性纯歌曲的变奏技巧，《C 大调间奏曲》则机智、诙谐。狂想曲恢复了庄重的风格从而使整个图景得以完成。它的阻碍和弦令人想起早期的《C 大调奏鸣曲》中同样沉稳的起始部分，而它的几个 c 小调插段中忧郁的三连音，只要临时改变一下小节线和一个勃拉姆斯式的三比二，便可与接近《f 小调奏鸣曲》开头部分的几个三连音互换！与一些“充满秘密”的间奏曲不同，它绝不会因拿到耀眼的灯光下去演奏而身受其害。不同于这些晚期作品的其他几首，它似乎就是为了公开演出而作的。这首作品原本可以由勃拉姆斯成功地改编成管弦乐，人们也巴不得他能这样做（这是

一位乐手的个人意见，他常常期望能在第4至第6小节及其他地方的加重音和弦上戏剧性地加上铜管乐和定音鼓)。不用说，这个曲式从李斯特的观点来看远非是狂想曲式的，尽管从勃拉姆斯的观点来看，它比Op.79的两首狂想曲中的任何一首都更符合狂想曲式。由于乐曲中部有一个抒情、配器优雅的降A大调主题，它可以被描述为一个由c小调-大调三连音划出的先升后降的拱形。一个振奋人心的和弦主题及其附件主宰了开头与结尾部分，为相当于一种发展部分的结尾提供了一个长长的、大为减弱的而又极具“管弦乐色彩”的准备。然而，该主题的三个完全陈述也给人留下了像是回旋曲的印象。每个陈述均在其高潮处出现一个彼此不同的和声变化，而最后一个陈述坚定地落在主音大调上，这首狂想曲就在这个调性上出人意料地结束了。舒伯特在他的调性相同的即兴曲之结尾处也采用了类似的手法。这个效果在演奏时是令人信服的，胜利凯旋的感觉一点不少，这也许是因为降e小调（在上述两首乐曲中部）早就赫然在耳。乐曲的尾声给了勃拉姆斯一个机会，来集中运用一个他最喜爱的加附点抑扬格节奏，这个节奏在此之前一直未出现，但它的出现加强了这组乐曲给人留下的“自画像”的印象。

回 顾

“Rückblick”（回顾）这个标题，勃拉姆斯在年方二十时曾用在他的《f小调奏鸣曲》Op.5之“附加的”第四乐章上，它令人想起怀旧情调的牧歌式第二乐章主题。渴望“回首往事”，这是勃拉姆斯一生作品的特征。他的最后一部作品原本应当是管风琴曲《十一首圣咏前奏曲》(Eleven Chorale Preludes,最后一首是“啊，尘世，我必须舍弃你”〔O Welt，ich muss dich lassen〕)，这样才多少是合情合理的。勃拉姆斯无比热爱巴赫，从贝多芬那里显然也受益匪浅，而他最喜欢的珍藏之一正是莫扎特的伟大的《g小调交响曲》手稿。这些大师对他的影响十分重要，尽管人们有过一些与之相反的说法，他的音乐总的来说已证明是能够传之久远的。关于所谓勃拉姆斯的保守性的话题，上文中引用过勋伯格的评介，这里必须再次引用他的话：

> 认识到这一点是很重要的，即在所有的人都信奉“表现”时，勃拉姆斯证实了他在一个世纪无人问津的领域里是一个革新者，他并没有放弃美与情感。要是他回到莫扎特的立场上来，他会成一位先驱的。

勋伯格随后谈到了“不靠遗产为生”的问题。勃拉姆斯的交响曲和协奏曲在今天的地位确实证明了这一点，人们希望在这些作品的成就与他的钢琴作品的变化中的“诸方面”之间建立起一个确定的关系。艺术的进步不能只凭创新来衡量，尽管勋伯格本人成为最出名的音乐创新者中的一个，但他承认自己是因“需要”而发明出他的新的（十二音作曲）“方法”的。在一个愈来愈醉心于和声及其复杂化的时代，他清楚地意识到建立规范的必要性，他与勃拉姆斯有着相似的早期浪漫主义背景以及他的需要并不那么令人感到牵强。在1893年，也就是勃拉姆斯创作最后一组钢琴曲的那一年，德彪西（Debussy）正在创作他的《牧神的午后前奏曲》（Prélude à l'après-midi d'un faune），注意到了这一巧合也许很有意思。但是，勃拉姆斯坚定不移地忠于传统，这并不能妨碍人们认识到他的独创精神，因为他的风格不容置疑地

表明了他同时也是一位创新者。人们经常听到关于其他作曲家的作品的谈论，说它们有勃拉姆斯式的六度与三度，有勃拉姆斯式的织体或交叉节奏。

勃拉姆斯的钢琴作品如今并不是每首都经常被人演奏。在他早期的奏鸣曲中，只有 f 小调那首似乎成为确定的保留曲目之一，而他的《亨德尔》与《帕格尼尼主题变奏曲》自然比其他的变奏曲更受欢迎。他的后期作品很少作为完整的作品来演奏，只有少数脍炙人口的乐曲占据优势。这并不否认演奏者与听众会从一些上演次数较少的作品中受益，因为勃拉姆斯技艺超群而且对自己要求过高，从不允许质量低下或略欠完美的作品问世。然而，他的高超技艺与刚正不阿的品格，加上他不惜一切代价地追求逻辑上无懈可击的做法，使他不时地重复使用其手法并使情感规范化。比如，一部完整的勃拉姆斯“套曲”（cycle）几乎不能做到像贝多芬的全套钢琴奏鸣曲那样既多样化又使人获益。在纵观勃拉姆斯的钢琴作品时，我偶尔会对一再出现的描述性词语，如“三比二”、“三段体”和“二重对位”，甚至诸如“多情的”和“内省的”之类主观性字眼感到困惑；另一方面，大概无人能从勃拉姆斯的作品中挑选出同一类型的乐曲并且一口气把它们演奏出来。尽管我在本书中对每

一首都加以评介以便达到使本书成为一本入门手册的目的。演奏勃拉姆斯不同乐曲的最令人满意的方法也许是从他的“三个方面”中各选出几首——这样做正是我们的初衷。

作品索引